目　　次

论交响音乐

1

（引自1878年2月17日致梅克夫人信）

如何表达写作无明确标题的器乐作品时所体会到的那种不明确的感觉呢？这纯粹是个抒情的过程。这是用音乐来倾诉激动的心灵。从本质来说，内心的感受借音响而流露，就像抒情诗人以诗句述怀一样。区别仅仅在于，音乐具有更加无比强大的手段和细致的语言去表现千百种不同的内心情绪因素。

梅克夫人（1831——1894），莫斯科著名的艺术庇护人，曾和柴科夫斯基维持多年的友好通讯。

2

（引自 1878 年 3 月 27 日致塔涅耶夫信）

……我可不愿意自己笔下出现一些不表现任何内容而无谓地耍弄和弦、节奏和转调的交响乐作品。我的第四交响曲当然是标题性的，但这个标题却绝不可能形诸文字……交响乐——一切音乐形式中最抒情的一种——不是正该如此吗？交响乐不是应该表现难以言传的、出于内心而要求一吐为快的那一切吗？

3

（引自 1883 年 10 月 17 日致阿尔勃列希特信）

阿纳托里① 信中说，大家要演出我的第一交响曲。这是我十分希望的，因为，尽管它有种种重大缺点，我对它仍有偏爱，这是在美好的青年时代所犯的错误。

第一交响曲（《冬日的幻想》）是题献给尼·鲁宾什坦的；曾经在莫斯科由鲁宾什坦指挥演出过一次（1868年2月3 日）1886 年 10 月 22 日该交响曲首次在彼得堡的俄罗斯交响音乐会上演出，由杜契指挥。两个中间乐章几乎是早

在二十年前，即1867年2月11日演出的，由安·鲁宾什坦指挥。

阿尔勃列希特（1836—1893），曾担任莫斯科音乐学院副院长多年，是尼·鲁宾什坦的亲密合作者；1883—1885年是学院的实际领导者。

① 阿纳托里·伊里奇·柴科夫斯基是彼·伊·柴科夫斯基之弟。

4

（引自1883年11月15日致梅克夫人信）

……大家坚邀我星期六去莫斯科。这天在音乐协会演出我的第一交响曲。不知道您是否了解我的这首作品。虽然它在许多方面很不成熟，但实际上比其它许多比较成熟的作品更有内容、更为出色一些。

5

（引自1886年4月15日致尤根松信）

我刚才去过伊波利托夫-伊凡诺夫①家，在他那里见到你送去的我的第一交响曲。我不记得以往曾经生过这样的气……幸好我还活着，能够针对我的第一交响曲上出现的

如此谬误进行纠正和解释……需要谈谈我的多灾多难的第一交响曲的全部历史。

它是1866年写成的。演出以前，我曾经根据尼·格·鲁宾什坦的意见作过若干改动，1868年按此改动本演出。但当时我就决心对它进行彻底修改。不过这个愿望直到1874年才得以实现……然后到1883年才得以演出……现时，约两个月以前，你询问我在第一交响曲上作过什么改动。我对你说明，没有任何改动，总谱在1875年出版时已作修改……可我现在见到了什么呢？你交给伊凡诺夫的第一交响曲上有着我在1874年彻底修改时取消掉的内容。也就是说，我所扬弃的一切糟粕，你现在又尽力加以恢复了。

这一切令我十分不快，因为我很喜爱这首交响曲，并为它的如此悲惨的遭遇深感遗憾。

① 伊波利托夫-伊凡诺夫（1859—1935）——作曲家，里姆斯基-科萨科夫的学生；1906—1922年任莫斯科音乐学院院长。

6

（引自1872年11月2日致其弟莫·伊·柴科夫斯基信）

第二交响曲我已完成，它使我全神贯注而未遑顾及其它……就形式的完整性而言，我认为这是我的一部比较好的作品，而形式的完整性是我迄今未能显示出的素质。①

第二交响曲在音乐会上演出时受到公众和评论界的热烈赞赏。1873年1月26日、3月27日和5月15日，该交响曲在莫斯科演出，由尼·格·鲁宾什坦指挥。

① 柴科夫斯基于1875年3月22日致贝赛尔信中说："第一交响曲比第二交响曲差得多。"

7

（引自1873年1月27日致斯塔索夫信）

我的交响曲昨天终于演出并大获成功……说实话，我对头三个乐章并不很满意，但《仙鹤》演得不错，相当成功。

第二交响曲的末乐章是根据乌克兰民歌的主题用变奏形式构成的。斯塔索夫将这一乐章列为柴科夫斯基的优秀之作。

8

（引自1879年12月3—4月致梅克夫人信）

……我着手修改第二交响曲，只有其中的最后一个乐

章未加触动……我纵观全曲，发现其中除成功之处外还有一些缺点，于是决定重写第一和第三乐章，修改第二乐章，而最后乐章仅加以压缩。这样一来，如果工作顺利进行，我的一首不成熟的、平凡的交响曲将会成为一首佳作。

9

（引自1880年1月4日致塔涅耶夫信）

现在我正忙于改写第二交响曲。我写了新的第一乐章，其中只有引子和结尾维持原状。快板第一主题是另改了，原来的第一主题成为第二主题。这一乐章现在紧凑，简短并且不困难了。如果说，“不可能演奏”这句话言之有理，那是与第一乐章的原来状态有关的。天哪，那是多么地困难、喧闹、缺乏联系和欠条理啊！行板无改动。谐谑曲更动甚大。结尾大大删削了……所有这一切几乎已经完全就绪。

交响曲的二次改编本未得到柴科夫斯基诸知友——卡什金、阿尔勃列希特和塔涅耶夫的赞许。但听众们熟悉的正是第二交响曲的这一改编本。不管其优缺点如何，新编本在音乐会实践中扎下了根，因为初编本是1954年才公开发表的。

10

（引自1875年11月12日致里姆斯基－科萨科夫信）

我下火车后直接去出席我的第三交响曲在本月7日进行的排练。在我看来，这首交响曲没有提供出任何成功的构思，但在织体上前进了一步。我最感满意的是第一乐章和两首谐谑曲，其中第二首较难，演得远不如人们期望的那么好……

11

（引自1877年5月1日致梅克夫人信）

现在我忙于写一首交响曲，那还是冬天着手的。我极愿把它题献给您，因为我认为，您会发现其中反映了您的珍贵的感情和思想。

此处指第四交响曲，该曲于同年完成并题献给梅克夫人。

12

（引自 1877 年 8 月 12 日致梅克夫人信）

我们的交响曲稍有进展了。第一乐章需要我在配器上花费不少精力。它很复杂，也很长；但在我看来，它是一个较好的乐章。至于其它三个乐章则十分简单，配器将是很有兴味的。谐谑曲会有一种新的配器效果，这是我所期望的。最初是弦乐单独演奏，始终是拨奏；木管乐器进入三声中部，也是单独演奏；铜管乐组加以代替，同样是单独演奏；在谐谑曲结束时，三组乐器以短促的乐句相互呼应。我认为，这种音响效果将是动人的。

柴科夫斯基在两年后(1879年 6 月2—6 日)致梅克夫人信中说："这是不能用钢琴改编来处理的作品，如果不具备管弦乐音响的美，它就会丧失其一切作用。"他在此信中依旧认为第一乐章是"最佳的"。

13

（引自 1877 年12月 11—14 日致阿纳托里·柴科夫斯基信）

今天完成了第四交响曲最困难的乐章，第一乐章……

当我写歌剧①时，我没有体会到交响乐给与我的那种感觉。我写歌剧时带侥幸心：可能得心应手，也可能一无成就。我写第四交响曲时却充分意识到这部作品是出色的，是我迄今的一切作品中形式最完美的。

① 1877年10—11月间，柴科夫斯基从事《叶甫盖尼·奥涅金》头四场的配器工作。

14

（引自1878年1月1日致尼·鲁宾什坦信）

奉上交响曲……三天后可以寄达尊处。我求你在它未演出之前不要下判语。很可能，乍一看来，它不合你意，但别忙下最后的判决，而是在演出后函告我以真实意见。我希望你同意在近期的一次音乐会上给它一席地位。至于我自己，则认为这是我的优秀作品。在我近期的两个产儿，即歌剧和交响曲中间，我认为后者较优……在第一乐章里有很难的、渐进的速度变换，此点请你注意。第三乐章整个用拨奏。速度愈快愈好，但我很不了解，飞快速度的拨奏能达到何种程度。

15

（引自1878年1月30日致尼·鲁宾什坦信）

看来此信在交响曲第一次排练时正好寄到。谐谑曲很令我不安。我仿佛告诉过你要将它奏得愈快愈好。现在我突然开始认为，不该将它奏得太快。不过我悉听尊便，并且认为你能比我更好地决定应有的快速程度。

第四交响曲于1878年2月10日在莫斯科演出，由尼·鲁宾什坦指挥。

16

（引自1878年2月17日致梅克夫人信）

您问我，这部交响曲是否有明确的标题？通常来说，当人们就交响乐作品向我提出这个问题时，我就回答：什么也没有！……但在我们的这部交响曲里是有标题的，就是说，能够用语言来解释它企图表达的内容，而我能够并且愿意向您，仅仅向您一人，指出它整个的以及分乐章的涵意。当然，我也只能概括地做到这一点。

引子是整部交响曲的核心，是绝对主要的思想：

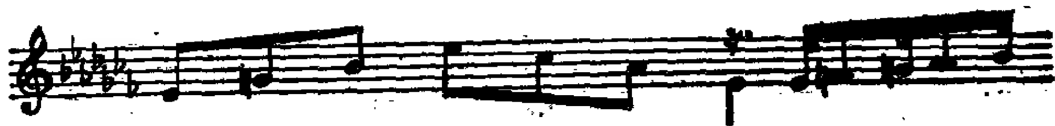


这是注定的命运，这是一股命运的力量，它阻碍人们奔向幸福，达到目的，它嫉妒地监视着，不让幸福和安宁完美无缺，它就像达摩克里斯的剑①一样高悬头顶，经常令人内心不安。它战无不胜，你从来也占不了它的上风。只有听其自然和徒自悲伤：



痛苦和绝望的情绪愈来愈强烈。不如摆脱现实而沉入幻想：





欢乐啊！至少是有一种甜美的幻想出现了。某一个幸福愉快的人的形象闪现了并且向某处招手呢：



多么好啊！令人腻烦的第一快板主题现在已经远去了！幻想逐渐完全掌握了心灵。一切烦恼和不快都忘却了。瞧这就是，就是幸福！

不！这是一些幻想，而命运现在又从幻想中觉醒了：



总之，整个生活就是艰重的现实和稍纵即逝的幸福梦幻的不断交替……不存在安逸的生活。漂浮在这大海上，乘它还没有抓住你，使你沉入海底。这大概就是第一乐章的标题了。

交响曲的第二乐章表现了另一种苦闷阶段。这是晚间

一人独坐时出现的那种感伤情绪，他工作之余身心疲惫，拿起了一本书，书又从手中掉下。种种回忆涌上心头。往事如烟，令人愁伤，回顾青年时代却令人愉快。既惋惜过去，又不打算重新开始生活。生活使人疲惫。人们愿意歇息并环顾四周。回忆众多！有过热血沸腾、生活满足的欢快时刻，也有过艰难的时刻和无可弥补的损失。这一切都已经落在远处。既悲哀而又有些甜蜜地沉浸在往昔之中……

第三乐章没有表现明确的感觉。这是略饮微酒初感醉意时幻想中出现的一些变化莫测的花样和捉摸不定的形象。内心不快活，但也不悲哀。你什么也不去想，让幻想自由奔驰，而它不知为什么肆意画出了怪异的图景……人们从中突然回想起那些大吃大喝的庄稼人以及街头小曲……随后在远方某处又走过一队士兵。这是人们入眠时脑中闪现的一些完全不相联系的形象。它们和现实生活毫无共同之处；它们是异样的、古怪的、不相联系的……

第四乐章。如果你从自身中找不到欢乐的动机，那就去观察其他人吧。走到人民中间去。看看他们是怎样善于欢乐，沉浸在无限愉快的情绪之中的。一幅民间节庆场景。当你刚刚忘掉了自己而醉心于其他人欢乐的景象，那令人不安的命运又告出现而使人记起它。但其他人与你没有瓜葛。他们甚至没有转过身来看你一眼，也没有注意到你是孤单和悲哀的。他们是多么地快乐啊！他们的整个情绪是天真率直的，这是多么幸福。你只好怨自己，不必说

世界上一切都是悲哀的。存在着朴素但却强烈的欢乐。因其他人的欢乐而欢乐吧。生活毕竟是过得去的。

这就是我能向您作出的全盘解释。当然，这不够清楚，不全面。但器乐作品的本质正在于它不能接受详尽的分析。海涅说过："文词结束之处，音乐即告开始。"

〔附言〕现在，当我准备将信纸装入信封时，又读了一遍，吃惊地感到我对您所作的解释既不清楚又欠详尽。这是我生平第一次将音乐思维和音乐形象化为言语。我没有能很好地讲出它来。去年冬天我写这部交响曲时心情十分忧郁。这部交响曲忠实地反映了我当时的感受。但这到底是一种反映。如何将它化为一连串明确的语言呢！我不会，也不知道。许多情景我已经忘怀。对紧张激烈的感受只剩下概略的回忆。

信末的附言希望读信人不要对信中的解说作字面上的理解。卡什金在介绍此信时写过："这部交响曲显然不是按照标题解说而写的，标题解说本身是针对交响曲而构想出来的。"（见《柴科夫斯基及其生平经历》一文，载于1902年8月20日《莫斯科新闻报》）

阿尔什万格注意到，对交响曲所作的解释只是做到展开部开始以前："显而易见，柴科夫斯基不打算涉及细节，而决定只限于解释主要的矛盾。（《柴科夫斯基》，莫斯科1959年版第243页）

① 达摩克里斯的剑——危险临头之意。据希腊民间传说，廷臣达摩克里斯受命坐在以一根头发丝悬挂的剑下，以示处境多危。

17

(引自1878年3月27日致塔涅耶夫信)

您不该认为，在您对我的第四交响曲所作评论当中有什么苛刻之词。这不过是您的肺腑之言罢了……我需要的正是意见，而非吹捧。但您的意见里有许多地方令我十分惊讶。我很不了解您把什么称做舞剧音乐，您又为何不能容忍舞剧音乐①。您是否将一切欢快而带有舞蹈节奏的旋律都叫做舞剧音乐？但这样一来，您就会忍受不了贝多芬的大部份交响曲了，在贝多芬的大部份交响曲里那样的旋律是到处皆是的。您是否要说，我的谐谑曲的三声中部是用明库斯、格贝尔和普尼②的风格写成的呢？但在我看来，这是谈不上的……我不理解，为什么交响乐中不能偶一出现舞蹈旋律。哪怕是故意带点粗犷的诙谐色彩。我再以贝多芬为例，他就是经常运用这种效果的。此外我还要说，我即便绞尽脑汁也弄不懂您为什么在行板的中段发现了舞剧因素③。这简直令我莫名其妙。

至于您说我的交响曲是标题性的，对此我完全同意④。我不明白的只是为什么您认为这是一个缺点……我的交响曲当然是标题性的，但这个标题却是绝不可能形诸文字。这样做会引起嘲笑和显得滑稽……不过，说实在的，我曾经天真地设想，这首交响曲的思想是十分清楚的，即使没

有标题，它的意念也是大致可辨的。请别认为我打算向您陈述难以言传的感情深度和思想之伟大。其实，我的交响曲是仿效贝多芬第五交响曲的，我仿效的不是他的音乐思维，而是他的基本思想。贝多芬第五交响曲有标题吗？您是如何想的？不仅有标题，而且它意图表现的内容也是无可置疑的。我的交响曲也是以类似内容为基础的。您对我不理解，只是因为我并非贝多芬，对此我从不怀疑。

附带再说一句，在我的这首交响曲中没有一行曲谱不是出自切身感受，没有一行曲谱不是反映了真挚的精神活动。也许第一乐章中段是例外，其中有牵强附会之处，总之，不够自然。

① 塔涅耶夫于1878年3月18—22日致柴科夫斯基信中写道："这首交响曲里我绝难容忍的一个缺点是，每个乐章中都有一些东西令人想起舞剧音乐：行板的中段、诙谑曲的三声中部、末乐章中类似进行曲的一段。"

② 明库斯、格贝尔和普尼——19世纪下半叶的二流作曲家，他们应俄国皇家剧院管理处之约写作舞剧音乐。

③ 交响曲第二乐章的最后定稿本中标上Andantino in modo di canzone（歌曲性质的小行板）。

④ 塔涅耶夫在同上信中写道："构成引子以及其后不时出现的铜号声，第二主题的速度变换，这些都令人认为这是标题音乐。"

18

（引自1878年6月24日致梅克夫人信）

有这样一类作品，比如像交响乐，需要保持一定的形

式。在这方面，就总的来说，我支持按传统规定的形式，但只是就总的来说，即作品章节的次序而言。在细节上则可以随意变化，如果既定乐思的发展需要这样做的话。比如，在我们的交响曲里，第一乐章就是大有变化的。第二主题原该用近关系调、大调调式的，我却用了远关系调、小调调式。在第一乐章中，当主部反复时，第二主题完全没有出现，等等。第一乐章的结尾也是在许多方面不同于传统形式的。

19

（引自1878年11月26日致梅克夫人信）

……今天我整日地埋首于我们的交响曲。我唱着它，并且回想两年前构思这部交响曲时，我是在何种场合，以何种方式，在何种影响下写出一段又一段音乐的……我十分喜爱我的这个产品，它属于我不用为之担忧的作品之列。

20

（引自1888年5月18日致梅克夫人信）

近日以来，为了印第四交响曲的分谱，我又和它打上

了交道，说真的，我已经开始有点儿把它忘怀了。使我十分惊喜的是，我不仅没有像对我的大部份旧作漠不关心那样，对它失去兴趣，而且相反地，对我的产儿充满热情。不知道今后会是怎样的，而现在我认为这是我的一首交响乐佳作。

21

（引自1882年11月12日致巴拉基列夫信）

我手头没有《曼弗列德》译本，在没有读到拜仑的作品以前，我不愿对您的提纲① 作出最终答复。也许在进一步了解拜仑作品以后，我会对您提出的任务改变态度，尽管我对此很犹豫。不过，我要把我现在（在读到拜仑作品之前）拜读尊函时体会到的感觉告诉您。

尽管您把《暴风雨》和《弗朗契斯卡》称做我的最高峰（对此我绝不同意），我不知道为什么曾经认为，您的提纲将会使我急切地盼望将它化为音乐。我切待您的来信，但收信后却感到失望。您的提纲大概很可以向一位乐意模仿柏辽兹的交响乐作家提供写作基础；遵循这一提纲，就可以创出一首柏辽兹风格的有效果的交响曲。但就目前来说，您的提纲令我感到完全无动于衷，既然幻想和感情都未激发，就未必值得去动手写作。……

我很难解释，为什么您的提纲没有燃起我灵感的火花。

尽管年事已长，写作上有不少经验，我还得承认，迄今我仍旧在作曲的无边无际的田野间踯躅，枉然地企图找到一条真正的途径。我感到这条途径是存在的，我知道，一旦找到了它，就会写出一些货真价实的好东西，但致命的盲目无知经常使我误入歧途，天知道什么时候我能走上正途。看来是不可能的了。我想，头等天才人物和我这类失败者之间的区别在于他们是立即跨上了自己宽广的道路，大踏步勇往直前地沿着这条道路走去，直到事业的终途。偶尔我也靠近过我寻找的那条路，于是就出现了我终生不会为之害羞的一些作品，它们令我欢欣，支持我热心工作。但这种情况很少发生，而我也绝不会将《弗朗契斯卡》和《暴风雨》算在这少数例外之列。这两首作品是带着虚假激情写成的，追求的是纯粹浮表的效果，实际上十分冷漠、虚伪和薄弱。

这些缺点的产生是因为我的这两首作品完全没有对题材进行再创造，而只是为写作而写作，也就是说，音乐和标题的血缘关系不是内在的，而是偶然的和外在的。……

我对您的提纲毫不动心，很可能应该由舒曼负责。我极其喜爱他写的《曼弗列德》，并且习惯于连成一气地想象拜仑的《曼弗列德》和舒曼的《曼弗列德》。我不懂得，在见到这一题材时，除舒曼为它提供的音乐外，我还能从中引出另外的音乐。

……但话又说回来，我还将读一遍《曼弗列德》的。②

① 巴拉基列夫1882年10月28日致柴科夫斯基信中谈了交响曲《曼弗列

德》的详细计划。巴拉基列夫指出他曾经将这一题材提供给柏辽兹，柏辽兹因年高多病没有接受。

② 两年以后，1884年10月间，柴科夫斯基面会巴拉基列夫，他改变了主张，开始写作这首交响曲。

22

（引自1885年6月13日致塔涅耶夫信）

我略经犹豫后，下决心写《曼弗列德》了，因为我觉得，如果不履行去年冬天随意向巴拉基列夫作出的许诺，内心将为之不安。不知前景如何，但现在我自感不满。不！用无标题方式写作要快活千倍！写标题音乐时，我感到仿佛在哄骗公众，给他们的不是叮当响的硬币，而是糟糕的钞票。

23

（引自1885年7月20日致巴甫洛夫斯卡娅信）

……我早就准备根据《曼弗列德》的题材写交响曲了。为了不至于整整三个星期无所事事①，我着手为这首交响曲起草稿。正如经常发生的情况一样，我全神贯注，已经是欲罢不能。这首交响曲大而且难，占掉了我的一切时间，时而令我疲惫不堪；但内心的声音在告诉我，我并非白费

力气，这首作品也许将是我的优秀交响乐。

巴甫洛夫斯卡娅（Э.К.Павловская，1853—1935）——莫斯科大剧院和玛利亚剧院女演员。

① 柴科夫斯基打算在1885年4月开始写歌剧《女靴》，但没有如期收到剧作家西巴仁斯基写的第一幕脚本。

24

（引自1885年9月13日致巴拉基列夫信）

我满足了您的希望。《曼弗列德》完成了。……我可以说是毫不间顿地为《曼弗列德》工作了将近四个月（从五月末到今天）。工作很艰苦，但又非常愉快，特别是稍作努力开始投入工作以后，我醉心其间了……我生平从来没有这样努力过，也从来没有因工作而如此疲惫。交响曲根据您的提纲写成，共四个乐章。但请您原谅，我没有能按照您指示的调式和转调，虽然也曾希望如此处理。交响曲用了b小调。①

《曼弗列德》当然是题献给您的。

① 巴拉基列夫曾建议用降b小调写交响曲第一乐章和末乐章，并以降B大调结束。

25

（引自 1885 年 9 月 22 日致巴拉基列夫信）

一般来说，我并不喜欢自己写的标题音乐……我感到在纯交响乐范围中比较自由得多，我写一首组曲要比写标题性作品容易百倍。我并不愿意动手写《曼弗列德》，坦率地说，正是因为答应了你才决定写的，我的确是答应过，这我还记得很清楚。我写信给塔涅耶夫时正在开始写这部作品，心情勉强，缺乏自信。随后不久，我却深深地迷上了《曼弗列德》，我不记得，以往曾经在工作中感到过如此喜悦。这种感受一直持续到底。塔涅耶夫不应该在九月末将我在五月末① 告诉给他的情况告诉你，仿佛这是我现在的感受似的。

① 柴科夫斯基忘记了日期；致塔涅耶夫的信的日期是 6 月 13 日。

26

（根据拜仑戏剧诗题材写成的
交响曲《曼弗列德》〔分四场〕情节）

I. 曼弗列德在阿尔卑斯山中徘徊。生活中的种种难题

令他[像浮士德一样——此六字在信中被删去]绝望，对往昔罪恶的回忆在折磨着他，使他精神上感到异常痛苦。曼弗列德深谙魔法的奥秘，能和强有力的地狱之魔通话，但地狱之魔以及世界上任何力量都不能使他失却记忆，而他现在求之而不可得的正是丧失记忆。他往昔热爱的阿斯塔尔特已经逝去，回忆撕碎着他的心，使他无限绝望。

II. 透过飞溅的瀑布，呈现一道彩虹，阿尔卑斯山仙人来到曼弗列德面前。

III. 田园风光。山区居民简朴而自在的生活。

IV. 地府众鬼聚会狂饮。曼弗列德在酒会上出现。阿斯塔尔特阴魂向他招唤。他得到了宽恕。曼弗列德之死。

27

（引自 1886 年 3 月 13 日致巴拉基列夫信）

现将聆听《曼弗列德》的印象向您奉告。……第一乐章演得极好。谐谑曲演得速度很快，我听时未感失望（而这是我经常发生的事）……行板听来不差。末乐章奏得出色，从听众的观点看来，是最有效果的乐章。……

我的好友中间有人认为《曼弗列德》是佳作，另些人则感到不满意，说我在这部作品中没有表现出自己的本色，而是蒙上了另一个人的假面具。我自己则认为，这是我的一部优秀的交响乐作品，但由于困难、不易处理和复杂，

它必将遭受挫折——受到忽视。

《曼弗列德》于1886年3月11日在莫斯科首次演出，由艾尔曼斯德菲尔指挥。

28

（引自1886年4月9日致西帕任斯卡雅信）

我认为，一般说来对拜仑，特别是对《曼弗列德》，不该提出目前的艺术要求，即忠实而准确地再现日常生活，再现一位作家出色描述的那些为我们熟知的现象。曼弗列德不是一个普通的人。我认为，拜仑以殊异的力量和深度在曼弗列德身上体现了我们普通人为力求认识现实生活中的难题而进行的种种悲剧性斗争。一位英国评论家说过，曼弗列德出生在山区大自然环境中，孤独地生活，目睹瑞士瑰丽的山景，他自已就象那山峰之巅，虽然控制着周围的一切，但在伟大之中却感到孤寂和悲哀。您说得完全正确，任何一个诚实的手艺人在他的业务活动的小圈子里还是比较有用的，要胜过这位身处于人群之中的艾尔勃鲁斯。他心志已灰，意识到他不可能超脱尘世而忘却罪恶的过去，但拜仑并未教训我们要象一个回头的败子一样求取心地的安宁。他的任务是另一样的，有如我在上面所述，而且完成得很出色。据说，歌德曾经羡慕过拜仑（当然他

也指责过拜仑，说《曼弗列德》的主旨和以前写成的《浮士德》相同），他说，曼弗列德和他笔下的浮士德相比，其优点在于曼弗列德向魔鬼斗争时并未屈服，而浮士德则是对魔鬼拜服在地。

总之，我并无必要向您解释《曼弗列德》的意义。您自己已经说过，现在可以接受这部作品了，并把这归功于我的音乐。我对此深感荣幸，但平心而论，我在你的心目中应该只不过是一个音乐解释者或一部优秀文艺作品的插图画家的角色罢了。

尤·西帕任斯卡雅（卒于1919年），剧作家、脚本作家伊·西帕任斯基之妻。

29

（引自1888年9月21日致罗曼诺夫信）

至于谈到《曼弗列德》，这是一部很差的作品，我很不喜欢它，只有第一乐章除外。我这样说，毫无故作谦虚之意……我很快就将在出版商的同意下删掉音乐上很差的其它全部三个乐章（特别是末乐章十分糟），把这部冗长得令人难受的交响曲改成一首交响诗。我相信，这样一来，我的《曼弗列德》将会令人中意；情况是这样的：我是怀着喜悦的心情写第一乐章的，其它乐章则是勉强之作，我记得

曾经为此难受了许久。①

克·罗曼诺夫(1858—1915)，俄罗斯大公，二流诗人，以K.P.作为笔名。

① 柴科夫斯基早在1886年7月23日致伊波利托夫-伊凡诺夫信中写过："我在《曼弗列德》中引以自豪的只是第一乐章。愈往后就愈差，末乐章则极差。"但是作曲家后来放弃了原来的打算，没有把他的交响曲改成单乐章的交响诗。他对《曼弗列德》更往后的意见不为人所知。

对本身作品意见的巨大波动是柴科夫斯基很常有的表现。原因之一是他固有的敏感情绪，一种医学上的所谓"受暗示性"。此外影响他的还有另一些因素：艺术思想的改变，要求更加提高等等。

30

(1888年春季札记簿上注解)

(甲)第五交响曲第一乐章内容

引子。完全屈从命运，或者说，是完全屈从不可预卜的天意。

快板(I)幽怨、疑虑、诉苦、谴责……某某。(II)是否投入信仰的怀抱???奇妙的内容，问题在于表达。

(乙)



最后的注解写在交响曲第二乐章草稿上。Consolation（法语）慰藉。Внизу ответ: нет, нет надежды（俄语）以下是答语：“不，没有希望”。

31

（引自1888年6月11日致罗曼诺夫信）

目前我忙于写交响曲，无标题的；希望夏季末以前完成。

不清楚，柴科夫斯基原来的打算是否改变了，或者更可信的是，他告诉罗曼诺夫，说他在《曼弗列德》以外另写了一首新交响曲，不打算用标题。

32

（引自1888年12月2日致梅克夫人信）

我两次在彼得堡，一次在布拉格指挥演出我的新交响曲以后，深信这首交响曲是不成功的。其中有某种令人不豫之处，过分华而不实，做作。公众本能地意识到这一点……交响曲不可能吸引人，或者至少是令人喜爱……莫非我已经是所谓才华已尽，现在只能重复和模仿自己过去

的手法？昨晚我翻阅了我们的第四交响曲！何等样的差别，它比第五交响曲要高出、超出多少！

第五交响曲于1888年11月5日在彼得堡爱乐协会音乐会上首次演出，由柴科夫斯基指挥，11月12日在音乐协会音乐会上第二次演出，1888年11月18日在布拉格演出。

33

（引自1888年12月26日致梅克夫人信）

莫斯科的两场音乐会（一场是通常的交响音乐会，一场是同样曲目的普及音乐会）进行得顺利，但却给我留下了伤心的回忆。我愈来愈相信，我最近写的这部交响曲是一部失败的作品……它显得过份芜杂、滞重、虚假、冗长，总之很不得人心。除塔涅耶夫坚持说第五交响曲是我的优秀之作以外，所有诚心关怀我的人都对它评价不高。

卡什金和塔涅耶夫一样，从一开始就对这部交响曲有高度评价，他曾写道："它不仅在公众中间，而且甚至在音乐家们中间也几乎是完全没有获得成功。许多音乐家由于这部交响曲演奏得不合要求和松散而怀疑到作品本身的价值……作曲家本人干脆是厌恶他的这部交响曲，他有一次

对我说，如果它不是已经印刷出版了，他会将它立即销毁的。”（卡什金：《回忆柴科夫斯基》，第171页）

34

（引自1889年3月5日致达维多夫信）

第五交响曲演得出色，我又开始喜欢它了，要不我还对它抱有过份不满的意见呢。

此信寄自汉堡，柴科夫斯基在该地成功地指挥了这首交响曲。乐队队员对该曲的热情态度以及勃拉姆斯出席首次排练后的赞许，使作曲家获得了深刻印象。勃拉姆斯不喜欢末乐章，柴科夫斯基1889年2月28日致其弟莫杰斯特信中说道：“……主要是，我自己和他十分合不来。”

35

（引自1889年10月29日致罗曼诺夫信）

我很想写一部规模宏大的交响曲，它也许可以算是我整个创作生涯的终结。……这首交响曲的大致计划早就在我脑中萦回，但需要集中许多良好的条件，以便我的构想可以付诸实现。希望我在完成这个意图之前不要去世。

36

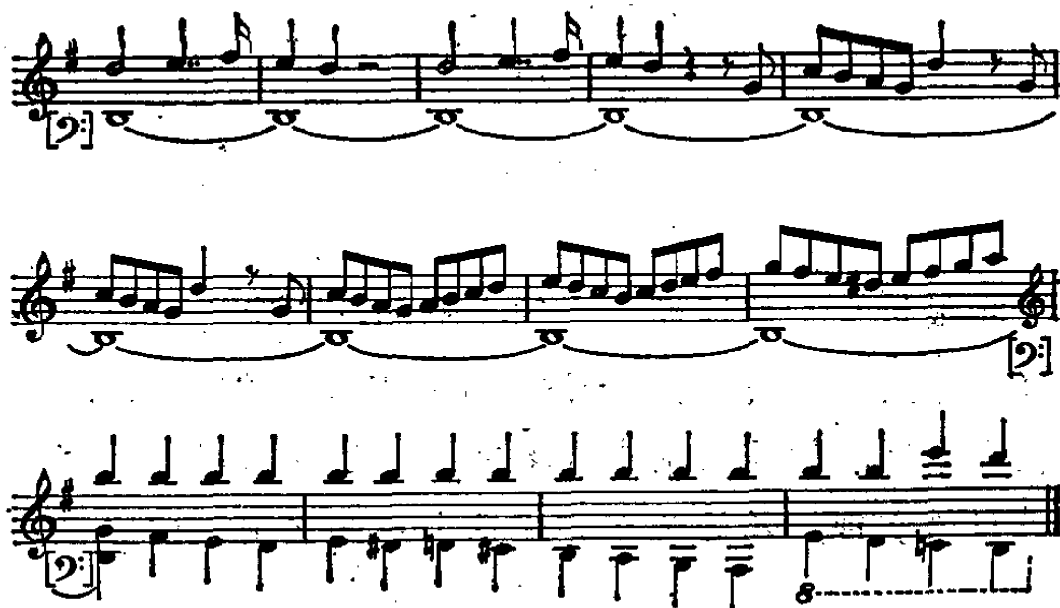
（引自1891年札记簿和记谱本）

主题：为什么？

整个交响曲的主要思想



在“为什么？”之后，末乐章的主题是什么呢？起初没有答复，然后突然庄重地传出：



然后就是《生活》交响曲的草稿。第一乐章——激情、信心、渴望工作。应该短促（末乐章“死亡”——毁灭的结局）。第二乐章——爱情；第三乐章——失望；第四乐章以静谧气氛告终（也是短促的）

生活。（1）青春（2）阻力？胡说！结尾。前进！前进！

内容札记和未完成的那一首降E大调交响曲构思的逐步形成有关（关于这部交响曲的命运见第39则）。这些内容意图和整个结构的预想当中，有一部份可能在第六交响曲中得到了最终体现。

37

（引自1892年4月6日致席洛蒂信）

我已经在构想一部新的大型作品，也就是一部带有秘密标题的交响曲。

席洛蒂（А.И.Зилоти, 1863—1945），钢琴家、指挥家、音乐活动家；柴科夫斯基的学生。

38

(引自1892年12月16日致达维道夫信)

在柏林度过的这些天里，我在想一个重要的念头，它是会带来一些后果的。我认真地，并且以所谓客观的态度研究了我的新交响曲，幸而我还没有为它配器，让它问世。我对它的印象不佳，说实在的，这部交响曲纯粹是为了写些什么而写出来的，——其中毫无动人感人之处。① 我决心扔掉它和忘掉它。这个决定绝不改变，我的决心下得好。但这是否因为我心力疲惫的缘故呢？我为这想了整整三天。也许，这个题材还能唤起我的灵感，但纯音乐，即交响乐、室乐是不该写的了。

① 柴科夫斯基于1893年8月（见第104则）对一个实质上与此同样的音乐素材所作的评价，口气缓和得多。

39

(引自1893年2月11日致达维多夫信)

你知道，我将去年秋天创作的交响曲（只有一部份配了器）废弃了。① 我做得好，因为其中无甚佳处——空洞的音

响游戏，没有真正的灵感。我在旅行② 时构想了另一首交响曲，这回是标题性的，但这标题对大家说来将是一个谜，让人们猜去，而交响曲还将叫做“标题性交响曲”（第六）③……这个标题是最充满主观性的，我在漫游时构想它，时而为之泪下。现在我回来了，坐下起稿，工作进行得如此紧张迅速，不到四天已经完成第一章，其余各章已在脑中清楚地成型。第三乐章完成了一半。这首交响曲在形式方面有许多创新，此外，末乐章将不是响亮的快板，相反地，是最慢的柔板。

① 柴科夫斯基并未废弃草稿。第一乐章后来被他用作第三钢琴协奏曲的基础。

② 1892年12月至1893年1月柴科夫斯基出国赴柏林、巴塞尔、巴黎、布鲁塞尔等地旅行。

③ 卡西金谈到他和柴科夫斯基最后一次见面（1893年10月9日）的情形，回想起柴科夫斯基最初曾打算“为这首交响曲写一长串标题。”据莫杰斯特·柴科夫斯基证明，柴科夫斯基去世前不久才放弃将第六交响曲称为“标题性交响曲”的打算。柴科夫斯基不喜欢莫杰斯特建议改动的名称“悲剧交响曲”，但赞许地接受了“悲怆”这一名称。

40

（引自1893年8月3〔2?〕日致达维多夫信）

交响曲（我曾经打算把它题献给你，但现在拿不定主意）取得了进展。我很满意其内容，但不满意，或者最好说是，不很满意其配器。情况总是有些不合我的期望。如

果人们指责或贬低这首交响曲，我将习以为常而毫不奇怪，因为这并不是第一遭。但我肯定地认为它是我所有作品中最出色的，而且是最真挚的。我对它的喜爱，胜过对自己其它任何音乐作品。

41

（引自1893年9月21日致罗曼诺夫信）

我刚刚完成的交响乐近作充满了一种气质，它十分近似《安魂曲》① 中饱含的气质。我认为，这首交响曲我写得很成功，因此我唯恐如果现在着手写另一部作品（而它的精神和性质类似这首交响曲），将会重复自己的手法。……毫不夸张地说，我将自己全部的心力都放在这首交响曲中了……不知道它在音乐材料方面有否创新之处，但在形式上它是别出心裁的：末乐章用柔板速度，而不是象惯常那样地用快板。

① 《安魂曲》是柴科夫斯基同窗、诗人阿布赫金（1841—1893）的诗作。罗曼诺夫曾希望柴科夫斯基因阿布赫金的去世而为该诗谱曲。

42

（引自1893年9月26日致罗曼诺夫信）

这部作品总的气质当然是可以用音乐加以再现的，而我的交响乐近作（特别是末乐章）中也饱含着这种气质。但如果探究其细节，那末，在阿布赫金的这首诗作中有许多地方并不需要音乐，甚至可以说是与音乐的本质相矛盾的，虽然诗作本身是用美好的词句来表述。例如，像这样的诗句："在这一瞬间，人们对他说：任听选择——生或死"，"从他童年时代开始，人们就每时每刻反复对他说了"等等。所有这些对生活充满悲观态度的话，这些问句，如"他为何诞生和成长"等等，所有这些在面对生活难题时明显表露人类智慧无能为力的情况，都非感情的直接表现，而是纯理性过程的产物，它们难以被音乐所接受。

43

（引自1893年10月18日致尤根松信）

……你在交响曲的扉页上标明如下字样：

献给弗拉季米尔·里伏维奇·达维多夫

悲 怆 交 响 曲

（第六）

作品第???号

柴科夫斯基作

希望还来得及！

这首交响曲出现了某种怪情况！它并非令人不喜欢，而是令人感到有些困惑。至于我本人，它却是比我的其它任何作品都更令我引以自豪的。

1893年10月16日柴科夫斯基在彼得堡指挥音乐会后写此信。里姆斯基-科萨科夫回忆道，“交响曲演出后休息时，我问他给这部作品什么标题？他回答我说，当然有标题，但他不愿加以公布。”

44

（引自1884年4月16—19日致梅克夫人信）

我暂且还没有着手工作，而仅仅是为未来的交响乐作品搜集某些材料，作品的形式尚未肯定。可能是一首交响曲，也可能是一首组曲。最近我特别喜爱组曲这一形式，因为它让作者自由行事，不必去将就任何传统、程式化手法和既定规则。

45

（引自 1884 年 7 月 23 日致塔涅耶夫信）

您为何不效尤我的榜样，为何不写组曲呢？请您相信，这是一种最理想的形式。

柴科夫斯基称组曲是一种理想的、他特别喜爱的形式，从信的上下文来看，他首先指的是管弦乐组曲。柴科夫斯基1879—1884年期间的创作中，管弦乐组曲实际上是排挤了交响乐形式。

46

（引自 1878 年8月 25 日致梅克夫人信）

……我的头脑中构想了许多管弦乐作品，其中应该有按拉赫纳① 手法写出的组曲……这一未来的管弦乐作品的三个乐章现在已经完成了……组曲将由五章组成：1. 引子和赋格曲，2. 谐谑曲，3. 行板，4. 间奏曲（舞会的回声），5. 回旋曲。

① 拉赫纳（F. Lachner，1803—1890），德国作曲家兼指挥家；柴科夫

斯基1879年2月19—20日致梅克夫人信中回忆拉赫纳的组曲在巴黎演出情况时曾经称它是“十分出色的”作品。

47

（引自1878年11月13日致莫杰斯特·柴科夫斯基信）

我在此〔卡明卡〕灵感涌现，组曲初稿全部完成了……我在这里写了最后两章。整个这首短小和（如果没有说错的话）出色的组曲将由五章构成：1. 引子和赋格曲，2. 谐谑曲，3. 忧郁的行板，4. 侏儒进行曲，5. 巨人之舞。①

① 在最后定稿本中，行板称作间奏曲，侏儒进行曲称作小品进行曲，巨人之舞称作加沃特舞曲。柴科夫斯基1879年1月7日致尤根松信中以及1880年1月27日致梅克夫人信中特别喜爱地谈到行板。

48

（引自1879年4月19日致尤根松信）

要不我是大错特错，要不这首作品〔第一组曲〕必将成功，可以迅速流行。它的配器朴素和简易。

1879年12月8日该曲由尼·鲁宾什坦在莫斯科第一次指挥演出时，乐队队员和指挥都认为它的配器困难。根据

阿尔什万格的可靠见地，责难的原因在于"把整个木管乐器组推到第一线，这在当时是一种新的原则"。但是，尼·鲁宾什坦对第一组曲的总评价是高的。梅克夫人曾告诉柴科夫斯基："他告诉我说，你写了一首组曲，它十分卓越。"

49

（引自1879年8月12日致尤根松信）

但现在我突然意识到，组曲的五章都是二拍子节奏。这是不行的。因为第四章〔小品进行曲〕价值可疑，故我赶忙写另一段圆舞曲节奏的乐曲加以代替，它要好得多。

50

（引自1879年12月20日致梅克夫人信）

……我们的组曲① 已经在两星期以前演出了……小品进行曲最受欢迎，我最初曾打算将它从组曲中删去的，但因塔涅耶夫劝告才留下了。塔涅耶夫向我预言说，由于配器动人，它将比其它乐章更受欢迎。

① 第一组曲是为梅克夫人而作的（在印刷本上未标明这一题献）。

51

（引自1879年12月19日致尤根松信）

我不明白你就进行曲所谈的话。我们并未将它抛弃。你我分手时曾经作出如下决定：进行曲保存，但因为在乐谱上已经不可能将它列作第五章，只好放在最末，而你曾经打算在第一页上加注解，要求演奏进行曲时应该放在第五章，而不是最末。

在印刷本上，组曲各篇次序如下：1. 引子和赋格曲，2. 嬉游曲，3. 间奏曲，4. 小品进行曲，5. 谐谑曲，6. 加沃特舞曲。正如卡尔波夫指出的，柴科夫斯基显然主张两个对比乐章——小品进行曲和加沃特舞曲——紧贴安排在一起。谐谑曲在小品进行曲之后演出已成为传统，这是印刷错误的结果。柴科夫斯基在来比锡（1887年12月24日）和梯比利斯（1890年10月20日）指挥演出组曲时，删去了谐谑曲，组曲分五章，以进行曲和加沃特舞曲作为结束。

52

（引自1880年2月16日致梅克夫人信）

您问我为什么将组曲的第二章称作间奏曲……当时我在为歌剧《奥良姑娘》配器，一天我记起了我的组曲，突然想到组曲里五个乐章都是二拍子的。这使我感到惊讶。怎么办呢？我立即决定添上一小段第六章，用平静的圆舞曲节奏。由于处理是十分恰当的，我的意图很快就实现了。我不知道怎样称呼这个新的乐章，于是就采用了这临时想起的“间奏曲”。我认为，它在其它各章中间没有什么重大的意义，它加入组曲，只是为了使组曲免于节奏单调。我一口气就将它写成了，不像写其它几章那样思考和润色。看来这并未妨碍它像其它各章那样中人心意。

53

（引自1883年9月26日致莫杰斯特·柴科夫斯基信）

我的〔第二〕组曲在悄悄进展，但看来它大致上是可取的，我几乎相信，诙谑曲（带手风琴）和行板（儿童的幻想）会受欢迎。

54

（引自1883年10月3日致莫杰斯特·柴科夫斯基信）

我对这首组曲十分满意，你也一定会喜欢它的，特别是其中的《孩子的梦》。

第二组曲于1884年2月4日在莫斯科首次演出，音乐会由艾曼斯杰费尔指挥。

55

（引自1886年2月28日日记、札记）

演出了我的第二组曲，令我十分高兴的是，它完全不是我想象中的那样差。

56

（引自1884年4月16日日记、札记）

……我试图为一首新交响曲打下基础，但始终不满意……不是为未来的交响乐，而是为未来的组曲下了种

子。

57

（引自1884年5月2日致莫杰斯特·柴科夫斯基信）

……写了几段组曲……谐谑曲已写了，而现在正拟想那必不可少的圆舞曲。

58

（引自1884年6月30日致塔涅耶夫信）

我目前在写第三组曲。原本打算写一首交响曲的，但未能成功。不过，问题不在于名称，无论如何，我是在写一首四乐章的大型交响性作品。

59

（引自1885年1月18日致梅克夫人信）

神秘的预感告诉我，〔第三〕组曲定将使公众满意和激动……但现实远远超过我的预期。我从来还没有体验过如此地成功；我见到整个听众为之感动，向我表示谢意。这

一瞬间为艺术家的生活增添了无限光彩。为了这些是值得去生活和劳动的。

柴科夫斯基所述的首次演出于1885年1月12日在彼得堡进行，音乐会由杰出指挥家彪洛夫（又译比洛）指挥。尽管取得重大成功，第三组曲直到十九世纪末在彼得堡只演出四次，在莫斯科只演出两次。

60

（引自1887年6月24日致尤根松信）

我每天约用一小时为莫扎特的钢琴曲配器，夏季末将可形成一首组曲。我相信，由于选材适当，格调新颖（古老风味加以现代化处理），这首组曲将是很有前途的，特别是在国外……只是不知道怎样称呼它，需要根据莫扎特这姓氏想出一个新词来，因为如果这首组曲获得成功，我以后会接二连三地这样做的。

柴科夫斯基将他编成的组曲称作《莫扎特风格》，1887年11月14—15日该曲在莫斯科演出，同年12月在彼得堡演出，均由作者指挥。1900年前，《莫扎特风格》一曲在俄罗斯音乐协会于莫斯科举行的音乐会上未再出现过。

61

（引自1878年12月5日致梅克夫人信）

什么是标题音乐？因为您和我都不承认由无谓玩弄音响而构成的音乐，所以，从我们的广泛观点来看，一切音乐都是标题性的。但从狭义上说，这个名词意指这样的交响乐或一般的器乐曲，它表现标题中明确向听众提供的题材，并且带有这一题材的名称。贝多芬发明了标题音乐，这部份地表现在英雄交响曲中，但在第六，田园交响曲中表现得更为明确。标题交响曲的真正奠基者当推柏辽兹①，他的每一件作品不仅有一定的标题，而且还附有详细解说，演出时听众手中就拿着这些解说……如果您打算……了解我对此的见解，我就对您简单陈述一番。

我认为，作曲家的灵感可能有两种：主观的和客观的。在第一种情况下，作曲家在他的音乐中表现出自身的喜悦和伤愁的感觉，一句话，像抒情诗人表露他的所谓内在心灵一样。在此情况下，标题不仅是不需要的，而且是不可能的。但另一种情况是，当音乐家读一首诗作或是受大自然景色所感染，打算在音乐形式中表现出那种激起他内心灵感的题材。这时标题就必不可少了。……总之，在我看来，两者都有完全相同的存在权利……不言而喻，并非任何题材都适用于交响乐，正象并非任何题材都适用于

歌剧一样，但是标题音乐却是可能和应该存在的，正像人们不该要求文学可以没有叙事诗因素而只限于抒情一样。

① 柴科夫斯基在他的阐述中未涉及标题音乐的早期历史，而只突出贝多芬和柏辽兹的名字。他是依从了当年的习惯，正是贝多芬以后的标题音乐挑起了争论的；也可能是因为柴科夫斯基不打算涉及梅克夫人不需要知道的一些细节。

62

（据奥斯特洛夫斯基同名剧作所作序曲《大雷雨》标题草拟；1864年春或夏季）

序奏：柔板（卡杰琳娜童年和婚前整个生活），（快板）大雷雨迹象；她渴望真正的幸福和爱情（热情的快板）；她的内心斗争——突然转入伏尔加河岸旁的傍晚时分；又一番内心挣扎，但带有某种欢快幸福的色彩；大雷雨的征兆（柔板及其进一步发展后的主题反复），大雷雨；绝望挣扎的顶点和死亡。

63

（引自1892年5月10日致尤根松信）

关于《丹麦序曲》一事请原谅。我不知道你将出版该

曲。去年冬天，我取出了手稿，但考虑到整理它需要费很多时间，因为无暇就放弃了出版它的打算。可是现在，我想它是可以演出的了，因为我记得它很有效果，音乐素质比《1812年》还强呢。

根据丹麦国歌写成的庆典性序曲(或称《丹麦序曲》)写于1866年，次年1月29日在莫斯科演出，由尼·鲁宾什坦指挥。

柴科夫斯基于1878年在准备出版该序曲的四手联弹谱时曾致信尤根松说："我非常喜爱这首序曲。"1892年，当知道尤根松将出版该曲总谱时，柴科夫斯基作了些修改，重新写了结尾，但直到十九世纪末，《丹麦序曲》在俄罗斯音乐协会于莫斯科举行的音乐会上未再演出过。

64

(引自1869年2月15日致阿纳托里·柴科夫斯基信)

音乐协会音乐会演出后，夜晚给你写此信。我的幻想曲《命运》首次演出。看来，它超出我已往的作品，至少别人是这么说的(成就重大)。

交响幻想曲《命运》(1868年作)题献给巴拉基列夫。在莫斯科演出时由尼·鲁宾什坦指挥，在彼得堡演出时(同

年3月17日）由巴拉基列夫指挥。

65

（引自1869年5月3日致巴拉基列夫信）

好久未写信给您，十分抱歉，我的长久缄默可能会使您认为我见怪您的那封批评《命运》的信了。您对拙作的意见我内心深处完全同意，但我承认，如果您哪怕是稍加赞誉，我将十分庆幸。……我当然不收回对您的题献，但希望有朝一日能为您写一些更好的作品。

巴拉基列夫1869年3月31日致柴科夫斯基信中说，《命运》里“形式很不成功，一切都支离破碎的”；与格林卡的《马德里之夜》和李斯特的《前奏曲》不同，在《命运》里一切主题和乐段都缺乏有机联系。

卡什金在《回忆柴科夫斯基》一文中说过，“在我看来，这首幻想曲的内容里有某种自传因素，虽然作曲家本人对此未发一言，我也不想表露自己的设想。”总之，“命运”一词首次被他用作1868年所写管弦乐作品的标题，后来在他致梅克夫人信中又曾被用来解释第四交响曲的标题。

18世纪70年代时，柴科夫斯基毁弃了这首幻想曲的总谱手稿，他在1878年致梅克夫人信中称它是“很差的作品”。柴科夫斯基逝世后，总谱根据保存下来的管弦乐分谱加以

修复。这首重新问世的作品于1897年3月15日在俄罗斯交响音乐会上演出，由格拉祖诺夫指挥。

66

（引自1869年10月28日致巴拉基列夫信）

我的序曲〔《罗密欧与朱丽叶》〕进展得相当快，大部份有了方案，如果不受干扰，我希望一个半月以后即将完成……不管它是什么样的，凡是您建议我去做的，大部份都按您所指点的办了。首先，方案是您的：描写神甫的引子，争吵——快板，爱情——第二主题。其次，转调是您的：引子是E大调，快板是b小调，第二主题是^{b}D大调。

幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》（据莎士比亚悲剧而作）是题献给巴拉基列夫的，他不仅向柴科夫斯基提供了主题，而且还提供了“器乐剧”类型管弦乐作品这一主张。巴拉基列夫和斯塔索夫、里姆斯基-科萨科夫一样，对柴科夫斯基的这首序曲有高度评价。

67

（引自致巴拉基列夫信，日期估计为1870年10月20—23日）

您希望引子类似《浮士德》中李斯特风格的宗教场面。

不会是这样的；我打算在引子中表现出一个孤独的人在仰问上苍；能否做到，难说！可能最终不符合您的要求，但无论如何要比以往的作品好。

68

（引自1880年8月29日致尤根松信）

我希望你转告波克①，序曲在修改和压缩结尾以后比以前强了。我很盼望序曲的旧本和四手联弹谱能够消失，代之而起的是经过改善的新序曲。

① 波克——柏林“波泰与波克音乐出版社”的合伙主，柴科夫斯基的这首序曲由该社出版。

69

（引自1873年1月15日致斯塔索夫信）

复信稍晚，请原谅，十分感谢您写给我的那封亲切而珍贵的信。阅信后，我对您所提供的三个题材顿生兴趣。需要稍加等待，以便最初的激情过后，弄清楚我究竟选中了其中哪一个题材。我尽可能地回想司谷特的《阿文戈》，又再读了一遍莎士比亚的《暴风雨》和果戈理的《塔拉斯·

布尔巴》，现在我的选择已定，——我看中了《暴风雨》。对《塔拉斯·布尔巴》我想以后仍可考虑，现在这项任务对我来说是太难了，加上目前我刚写了一部俄罗斯题材的歌剧和俄罗斯色彩的交响曲①，我很想搞一部外国作品。于是就选了《暴风雨》，接受了你的提纲，并开始考虑主题和形式。但有一件事令我困惑，切望您能予以解释。《暴风雨》里是否需要暴风雨？也就是说，是否需要在序曲中表现激情因素，而在文学原著中，正是这种附带性的环境因素被用来引入剧情的。这部交响曲作为对《暴风雨》的音乐刻划，如果其中没有暴风雨，会不会令人奇怪？如果需要暴风雨，那么把它放在开始还是中段？如果不需要它，是否可将序曲称作《米兰达》？

① 指歌剧《市长》和第二交响曲。

70

（引自1873年1月27日致斯塔索夫信）

为了您那出色的、异常诱人、动人的提纲，我不知道该怎样感谢您。不知道如何处理它，但是我当然要细致地执行您的方案……《风暴》的题材具有诗意，您的方案要求音乐的完整和织体的优美，以致我打算对我在创作上惯有的急躁性略加克制以期待有利的时刻。……

为了您的珍贵的提纲，我再一次谢谢您，最善心的弗拉季米尔·瓦西里耶维奇，并预将我们的组曲的曲谱交给您。

71

（交响幻想曲《暴风雨》提纲）

大海。魔法师普洛斯彼罗命令听他调遣的精灵爱丽儿掀起一场风暴，以便使那艘载着腓迪南的船遭殃。爱丽儿。凯列班。一对情侣（腓迪南和米兰达）沉醉在恋情中。普洛斯彼罗抛弃魔法，他离开了海岛。大海。

《暴风雨》于1873年12月7日在莫斯科首次演出，由尼·鲁宾什坦指挥，并于1874年4月7日再次演出。同年11月16日在彼得堡演出，由纳勃拉夫尼克指挥。

72

（引自1874年11月16日致斯塔索夫信）

衷心感谢您那亲切的、善意的来信。我满怀喜悦和十分努力地从事《风暴》写作工作。高兴的是，劳动看来没有白费。您和科萨科夫的夸奖使我很愉快，因为我由衷地尊敬

你们。上天保佑我今后还能同样使您满意，象我现在奉献出《风暴》一样；这是我衷心的期望。

73

（引自1879年2月25日致梅克夫人信）

我忍不住要将我对《风暴》的印象告诉您。……今天《风暴》令我感到不满意。它的形式冗长、带偶然性、不平衡。个别乐段因有些琐碎而失去效果。……我认为，不该用《风暴》来向巴黎人初次介绍我的音乐。

柴科夫斯基的印象可能是由于巴黎音乐会（由柯隆指挥）上演出的《风暴》不很成功所致。他在晚年显然改变了对这部作品的评价，因为他曾多次将它列入他在国内外举行的音乐会曲目。

具有象征意义的是，柴科夫斯基也曾在1880年将《风暴》（连同第四交响曲、第一组曲和《意大利随想曲》）列入他向柏林指挥家比尔采介绍的作品。

74

（引自1876年10月14日致莫杰斯特·柴科夫斯基信）

我刚刚完成我的新作品：幻想曲《里米尼的弗朗契斯

卡》。我乐意写它，而且喜悦心情显然是浓厚的。至于旋风，也许是可以写得略似多列①的画，但结果未能如愿。话得说回来，这部作品尚未配器和上演之前，还谈不上对它作出可靠评价。

① 多列（G.Doré，1832—1883），法国画家，世界经典文学作品的著名插图作者。

75

（交响幻想曲《里米尼的弗朗契斯卡》提纲）

但丁随同维尔基利依的幽灵下到第二层阴曹地府。周围一片呻吟、号泣和绝望的呼叫声。死沉的阴暗气氛中风暴在呼啸。地狱的旋风狂卷，将那些被恋情搞得六神无主的鬼魂刮得随风旋动。但丁从无数狂旋的阴魂中间注意到了一对相互拥抱的美丽幽灵弗朗契斯卡和巴奥罗。这对情侣的惨状使但丁内心震怖，他招请他们讲述为何而受此重谴。弗朗契斯卡拭泪谈说了一段悲惨的遭遇。她爱巴奥罗，但却被迫嫁给巴奥罗那可憎的哥哥——驼背、眇一目、性情嫉妒的里米尼王国暴君。强迫的婚姻并不能使弗朗契斯卡对巴奥罗忘情，一天，他们一同阅读骑士朗西罗基的恋爱故事。弗朗契斯卡诉说道："我们忘情地阅读着，时而黯然神伤地相互对望。但刹那间我们便遭了殃。当读到幸福的

朗西罗基初吻一段时，巴奥罗的双唇紧贴我颤抖的嘴。那本揭开爱情奥秘的书从我们的手中掉落！”此刻弗朗契斯卡的丈夫突然出现，用剑刺杀了她和巴奥罗。弗朗契斯卡讲完以后，又拥抱着巴奥罗随狂风而飞旋。满心怜悯的但丁心神俱伤地昏倒在地。

交响幻想曲《里米尼的弗朗契斯卡》是题献给塔涅耶夫的。该曲 1877 年 2 月 25 日初演于莫斯科，由尼·鲁宾什坦指挥，3 月 10 日再次上演。十九世纪末以前，俄罗斯音乐协会在莫斯科举行的音乐会上共演出该曲十一次。

76

（引自 1878 年 3 月 27 日致塔涅耶夫信）

我很愿意听到有关《弗朗契斯卡》的意见。居伊并非自己想到第一主题类似俄罗斯歌曲的。这是我去年对他讲的。我如果不讲，他可能也看不出。说我写时受《尼贝龙根指环》的影响，这意见很对。① 我自己在工作时也感到了此点。如果我未说错，这点在引子特别明显。我受到了一件艺术作品的影响，而这件艺术作品一般说来又是很不合我意的，这不是奇怪吗？

① 据塔涅耶夫说，居伊和其他音乐家都曾指出过《尼贝龙根指环》的影

响。我们记得，柴科夫斯基在《弗朗契斯卡》构思成熟时曾听赏瓦格纳的三部剧的首次演出(1876年8月在拜罗伊特)。

77

(引自1880年1月4日致塔涅耶夫信)

打算用民间曲调写一首意大利组曲。

用意大利民歌主题写一首组曲的想法体现在管弦乐作品《意大利随想曲》中，那是一首带有组曲特点的作品。

78

(引自1880年1月16—17日致梅克夫人信)

我开始构思一首意大利民间主题幻想曲。想写一部类似格林卡西班牙幻想曲(《阿拉贡霍达舞曲》和《马德里之夜》)的作品。

79

(引自1880年1月23日致梅克夫人信)

我已经匆匆完成了意大利幻想曲，在我看来，可以预

计它有一个好的前景。它将因主题美妙而产生效果，这些主题我一部份取自歌集和曲集，一部份来自街头亲耳所听。

柴科夫斯基在构思《意大利随想曲》的后期正值罗马举行热闹的狂欢节，柴科夫斯基于1879、80年间曾在罗马过冬。

80

（引自1880年5月12—14日致梅克夫人信）

刚刚完成意大利随想曲的配器。不知道这件作品会有什么特殊的音乐价值，但我预想，它会听来出色的，如果乐队有效果、有光彩的话……

《意大利随想曲》题献给大提琴家、作曲家兼音乐活动家达维多夫（1838—1889），首演于1880年12月6日。

81

（引自1880年9月9—12日致梅克夫人信）

今天我为构思未来的交响乐下了一点功夫。……构思

一部交响曲或弦乐四重奏。还不知道，结果是什么。

这是首次提到后来起名《弦乐小夜曲》的那首作品。

82

（引自1880年9月21—25日致梅克夫人信）

我写了我未来作品的三章，它将叫做弦乐组曲。

83

（引自1880年10月27日致尤根松信）

我意外地写出了四乐章的弦乐小夜曲。……这是一个十分相宜的形式，声部共需五个……我很想它能在这个季节演出，特别是在乐队增强①的基金音乐会②上。

弦乐小夜曲于1881年10月18日在彼得堡首次公演，由纳勃拉甫尼克指挥。在这以前，1880年11月21日，莫斯科音乐学院师生曾在尼·鲁宾什坦指挥下内部演出此作品。

① 弦乐小夜曲总谱上注明："弦乐队编制愈大，愈能符合作者所期"。

交响乐队的一般弦乐组编制不能满足柴科夫斯基意想中的音响饱满程度。

② 指莫斯科每年一度为筹募艺术家遗孀孤儿救济金而举行的音乐会。

84

（引自1881年8月24日致梅克夫人信）

我十分希望您能有机会听到我的小夜曲真实演奏。①它用钢琴演奏便丧失了许多特点，我认为，它的两个中间乐段如果用小提琴演奏，将会合您的心意。但是您对第一乐段和结尾的意见是完全正确的。那的确只是音响游戏而不可能动人心弦。在第一乐段里，我重视了自己对莫扎特的崇拜；这是故意模仿他的手法。如果人们发现我没有过份脱离所选的范例，我将感到幸福。

① 梅克夫人所了解的小夜曲是柴科夫斯基写的四手联弹谱，她和德彪西一同弹了这首乐曲，德彪西1881年夏季在梅克夫人家度过，他从事伴奏和合奏。根据梅克夫人的印象，音乐虽然出色，但不能打动人心。

85

（引自1880年6月23日致尤根松信）

我的好朋友！你大概认为，为展览会写一些庆典性作

品是一种至高无上的幸福……倘如要我根据词写一首歌，那就随便送来一段词吧（我可以悉听尊便，哪怕是为一段鸡眼药水广告配乐）。倘如要我写什么器乐作品，那就说明需要写什么，用什么形式，为了形容什么事件吧。

86

（引自1880年7月3日致尤根松信）

为了展览会音乐……我给你写了一些自己感到很厌恶的东西。为了歌颂我实际上丝毫也不欣赏的事物而写音乐，不可能不带厌恶心情。高贵人物（指亚历山大二世——原编者注）的纪念日以及我根本不喜爱的寺院都不可能触动我的灵感。

87

（引自1880年10月10日致梅克夫人信）

我的缪斯神近来对我十分垂青……我很快就写成了两件作品：（1）应尼·鲁宾什坦的要求（此要求由尤根松转告）为展览会写了一首庆典性序曲，（2）四乐段的弦乐小夜曲。我现在正为这两首乐曲逐步配器。序曲将是十分响亮热闹的，但我写时毫无亲切之感，因此其中当然谈不上

什么艺术素质。

88

（引自1882年2月23日致尤根松信）

难以肯定我的序曲（《1812年》）是优是劣，但（恕我不够虚心）很可能是头等的。

这首序曲1882年8月8日初次演出于全俄博览会大厅。柴科夫斯基从1887年起经常把它列入他的作品音乐会上。它在国外特别受欢迎，成为柴科夫斯基最知名的作品之一。

89

（引自1874年11月21日致莫杰斯特·柴科夫斯基信）

我现在全力投入写作第一钢琴协奏曲，我希望很快由尼·鲁宾什坦在他的音乐会上演出。事情很不顺手，情况不好。我强迫自己绞尽脑汁构想钢琴乐段。

90

（引自1891年9月22日致阿·柴科夫斯基信）

写完了我的交响叙事诗《省长》，深感满意。

91

（引自1891年11月11日致指挥家
艾·纳勃拉夫尼克之子符·纳勃拉夫尼克）

我的叙事诗显得如此糟糕，我在音乐会次日就将它撕得粉碎。它不复存在了。

该曲于1891年11月6日在莫斯科初次演出，由作者指挥。在排练过程中，柴科夫斯基突然改变了他原来对该曲的赞许意见。塔涅耶夫的否定性评价显然对柴科夫斯基的决定起了一定作用。据莫杰斯特·柴科夫斯基证述，塔涅耶夫于六年以后改变了自己的意见。

92

（引自 1891 年 11 月 15 日致尤根松信）

老兄，你不必惋惜《省长》，由它去吧……我深信这是一部有损于我的声誉的作品。倘如我是个没有经验的年轻人，那是另一回事，但一位白发老人却应该是或者向前行进（而这也是可能做到的，比如，威尔第近八十岁时还继续取得进展呢），或者站在往昔已经达到的高度上。

93

（引自 1875 年 3 月 25 日《俄罗斯新闻报》上文章）

现有乐队编制内的许多乐器中间，只有小提琴和大提琴两种乐器能和乐器之王——钢琴一同在现代音乐会舞台上站稳脚跟。过去有一段时期，长笛、双簧管、单簧管、巴松管、法国号以及长号都曾经在演奏界有它们的出色代表，并且在乐坛上和现在的三位统治者具有平等地位。这个时代已经离我们远去了。长笛的诗意鸣响、双簧管优美的喻声、巴松管柔细的乐音、猎角声和长号声——所有这一切现在都成了管弦乐的珍贵财富，所有这一切都在交响乐家调色板上的色彩，是音乐画幅上调色的丰富材料。

有充份根据预见到在不久的将来，次要乐器在音乐史上独立存在的痕迹宣告消失，在器乐音乐方面，乐队（它像相片一样缺乏色调，但却可靠）和钢琴将统治一切。

群众的音乐理解愈是普遍，他们就愈不重视狭义的演奏技巧，这种演奏技巧就是操练手指，用来区分乐句、装饰音、跳跃以及音乐中的那种除克服生理难度以外别无他用的因素。既然炫技音乐缺少这种因素就不可思议，那末，由于音乐理解水平的提高，乐队——集体的个性——将大大胜过单一的个性，即胜过乐队编制内的每一件乐器。

人们感兴趣地看到，柴科夫斯基在第一钢琴协奏曲写成后不久就对炫技音乐会的音乐表示了否定意见。众所周知，他对器乐音乐会发展能力的消极评价是不对的。他本人后来也写了钢琴、小提琴、大提琴协奏曲，并打算写长笛协奏曲。

94

（引自1880年10月24日致梅克夫人信）

我很难忍受钢琴和小提琴独奏或大提琴独奏的配合。这些音响在我看来是互相排斥的。……钢琴与乐队的配合则完全是另一回事，这里也没有音响的溶汇，而且钢琴也

不可能和其它乐器溶汇，它具备一种稳沉的、仿佛能与其它乐器摆脱关系的音响。但钢琴与乐队配合时却是存在两种平权的力量，一方是强大的、色彩异常丰富的乐队，另一方是弱小、平凡，但精神焕发的对手——钢琴。钢琴向乐队斗争，并（在表演出色的条件下）战胜乐队。在这场斗争中有许多诗意以及令作曲家十分心醉的配合。

95

（引自1874年11月21日致阿·柴科夫斯基信）

我现在全力投入创作第一钢琴协奏曲。我切望尼·鲁宾什坦能在他的音乐会上演奏这首乐曲。事情进行得不顺利，情况不佳。我绞尽脑汁在构思钢琴乐句。

96

（引自1878年3月5—8日致莫杰斯特·柴科夫斯基信）

3月5日整个上午写作小提琴协奏曲，工作是昨天开始的，我着迷到如此程度，以致暂且放下了钢琴奏鸣曲。打算利用柯杰克① 来此的机会。这将是我的一项新的、困难的工作，但却是有趣的工作。

① 柯杰克И. Котек，1855—1885)，小提琴家，柴科夫斯基的学生。柴科

夫斯基在创作协奏曲过程中和他商量，检验独奏部份演奏的适宜程度。

97

（引自1878年3月22日致梅克夫人信）

我已经结束小提琴协奏曲的第一乐章，也就是说已全部完成，可以演奏了。我感到满意，目前只待为它配器了。行板令我不满，我将作重大修改或重新写过。末乐章也许是成功的，和第一乐章一样。

98

（引自1878年3月24日致梅克夫人信）

今天我写了另一个行板，它比较适合毗连的两个乐章。原来的行板成为一首独立的小提琴曲，我把它和我构想的另外两首小提琴曲结合在一起。它们构成了一部单独的作品①。

这首小提琴协奏曲被当时的一些杰出演奏家阿乌艾尔、萨拉萨蒂等人认为“缺乏小提琴风味”。该曲由勃洛茨基于1881年11月22日在维也纳演奏。

① 指三乐章套曲《回忆胜地布拉依洛夫（梅克夫人领地）。柴科夫斯基

剔除的行板加入新作品成为它的第一乐章，新作曲的名称是《沉思》。

99

（引自1878年5月17日致梅克夫人信）

您对我的小提琴协奏曲的坦率意见令我高兴①。……但是，我要为协奏曲的第一乐章略作辩护。当然，在这个乐章里，正象为表现技巧而写的任何作品里一样，有许多写得冷漠而缺乏感性的东西，但是它的主题并不是勉强写出的。总之，这一乐章的总构思突然在我的脑际涌现，它是自然而直接地流露的……您看得出……它需要演奏得十分平静，几乎象行板一样。

① 梅克夫人的这封对柴科夫斯基的小提琴协奏曲提意见的信没有保留下来。

100

（引自1879年12月3—4日致梅克夫人信）

我的第二钢琴协奏曲草草完成了，我对它很满意，特别第二乐章行板。

101

（引自 1880 年 4 月 27—30 日致梅克夫人信）

尼·鲁宾什坦向我谈了他对第二钢琴协奏曲的意见，说钢琴部份似乎带有过份的插曲性，和乐队区分得不够。我认为他说错了……如果他说对了，这将是十分遗憾的事，因为我关心的正是器乐独奏在乐队的背景前要尽量突出。

102

（引自 1884 年 6 月 30 日致塔涅耶夫信）

我在计划写一部两乐章的钢琴曲。

在柴科夫斯基 1884 年夏季期间所写书信中多次提及的这部作品后来的名称是钢琴与乐队协奏幻想曲。在它的第二乐章中运用了早先在创作第三组曲过程中抛弃的草稿（参见第 57 则注解）。

103

（引自1885年2月25日致莫·柴科夫斯基信）

听塔涅耶夫和乐队出色演奏了我的幻想曲，我十分满意。

这次音乐会于2月22日在莫斯科举行。幻想曲最初题献给艾西波瓦，后来题献给门泰尔。

104

（引自1893年8月1日致席洛蒂信）

第三钢琴协奏曲音乐不差，但效果不大！如果塔涅耶夫的意见是这样的，我也许就干脆把它放弃了。

105

（引自1893年10月1—3日致司托依奥夫斯基信）

我现在为协奏曲配器，这是为我们可爱的德米尔写的①……我从事配器时，发现这首协奏曲冗长得令人苦

恼。于是我决定只留下一个乐章，它本身也构成了整首协奏曲。这首作品显得更好了，因为后面两个乐章没有什么了不起。

原信用法语写成。

司托依奥夫斯基(1869—1946)，波兰作曲家、钢琴家和教师；1906年起居于纽约。

① 柴科夫斯基的第三钢琴协奏曲题献给法国钢琴家、巴黎音乐学院教授德米尔(1843—1919)；司托依奥夫斯基是德米尔的学生。该协奏曲于1895年1月25日在彼得堡首次演出。钢琴独奏由塔涅耶夫担任，纳勃拉夫尼克任乐队指挥。

106

(引自1880年4—7月致梅克夫人信)

《卡玛琳斯卡雅》是一件多么玄妙异常的作品。一切的俄罗斯当代作曲家(我当然也在其列)凡需要处理俄罗斯舞曲性主题时，总是以十分明显的方式从《卡玛琳斯卡雅》当中汲取对位与和声的组合形式。这当然并非出于故意，而是因为格林卡善于在一部小型作品里集中起数十位二流天才通过苦思冥想方能获得的成果。

107

（引自1888年6月27日札记）

《卡玛琳斯卡雅》表现了同样（不次于《苏萨宁》的）非凡的天才。此公丝毫未打算写什么超越消闲小品任务的东西，他给了我们一件小型作品，其中每一小节都显示了强大的（出人意表的）工力。从那时起过去了将近五十年。俄罗斯交响乐作品写出了许多，可以说，有了一个真正的俄罗斯交响乐派。又怎样呢？就象整株橡树存在于橡实之中一样，整个俄罗斯交响乐派都在《卡玛琳斯卡雅》之中。俄罗斯作曲家将要长久地从这一丰富源泉中汲取知识，因为尽取其宝藏是需要化费许多时间和气力的。是啊！格林卡是一位真正的创作天才。

108

（引自1874年3月14日《俄罗斯新闻报》上文章）

……我们在这次音乐会上听了格林卡两首西班牙序曲中的一首，即带有《马德里之夜》名称的第二首。在我们这位伟大艺术家的这一迷人的作品中有多少热切的感怀、丰富的诗意幻想啊！别出心裁的引子描绘了南方傍晚时刻明

净的暮色，舞曲的热烈感人的音响最初仿佛是从远处传来的旋律，在中间乐章的这些迅速变换的乐段中可以听到喁喁私语、亲吻和拥抱；然后是再度寂静，南方芬芳的、繁星点点的夜晚再度进入暗中。与此同时，那外在的修饰具有何等样的技巧，那有机而又自如结合的形式美妙异常，色彩何等丰富！格林卡在他的西班牙序曲中天才焕发，光彩照人，我认为，可以不致有误地断言，所有出席俄罗斯协会音乐会的大量听众当中没有一个人不是为之倾心的。他的巨大才能的特色是这样的：旋律线条清楚刻画，始终动人，令一般素养的、对较细致的和声美不很敏感的听众们感到满意，与此同时，他在其作品中充分掌握了丰富的和声、对位和配器技巧，能满足爱好美妙织体者的一些最苛的要求。

109

（引自 1875 年 11 月 30 日《俄罗斯新闻报》上文章）

著名的《阿拉贡霍达舞曲》是音乐会曲目中的另一首交响乐作品。我曾经一度比较仔细地谈论过这一件奇妙作品的惊人的美。① 我要补充的是，你愈听这首作品，就愈喜爱它，而且就愈抱憾格林卡给我们留下的管弦乐作品是如此之少。这位巨大的作曲天才如果生在另一个时代，在另一片土壤上，处于更适合的环境……他当然是会以数十件大型交响乐作品充实欧洲艺术界的。但现在我不去抱怨那

不存在之物，而是着眼于那可能有的东西。我最好还是表示不能不感谢音乐协会每年使我们能听到演奏得十分精彩的格林卡的少数几首音乐会作品。

① 柴科夫斯基此语显然有讹。在我们所知的柴科夫斯基文章中没有分析过《阿拉贡霍达舞曲》。顺带说明，《阿拉贡霍达舞曲》是柴科夫斯基指挥的唯一一首格林卡的作品（于1889年10月）。

110

（引自1872年9月17日《俄罗斯新闻报》上文章）

格林卡就其音乐气质来说，首先是一位抒情性交响乐家，但他几乎没有给我们留下一部纯交响性作品，而根据他的两部歌剧的若干片段来判断，他在交响乐领域中原是能够向我们提供一些无与伦比的典范作品的……《鲁斯朗》是为若干幻想场面而写的，这些幻想场面确实能唤起音乐灵感，但却是一个交响乐家的灵感……

火热，辉煌、欢快的序曲只是最后才陷于沉郁了，那是因为出现了预示男巫魔法的一连串音响。序曲揭示了许多出色的音乐篇章……现在我仅仅略略指出歌剧中的一些出色之处。

首先是第一幕中、大段的、叙事性的引子……

第二幕由三个片断组成：费因的叙事歌，懦夫法尔拉夫

和那伊纳的场面，最后是鲁斯朗在由巨人头颅守护的一片死沉大地上唱出大段英雄性的咏叹调。但是和揭开第二幕的深刻动人的小段前奏曲相比，这三段乐曲的优点就显得减色了。格林卡在这一间奏曲的简洁而十分创新的形式中以大作曲家方能具有的豪迈有力的笔触，以惊人的艺术真实性，同时给我们刻划了：法尔拉夫畏惧女巫，鲁斯朗的愁苦和巨大头颅的悲哀。即便格林卡除却这一小段幕间曲外什么也没有写，音乐评论家单独为了这首乐曲也应该把他列为第一流音乐天才。……

第四幕使我们转入契尔诺莫尔华美花园的魔幻世界。这一幕的音乐向我们提供了使听众为之惊绝的一连串音乐珍品……契尔诺莫尔的进行曲、少女们的舞曲、列兹金卡舞曲……所有这些都是头等的、无以伦比的音乐创作典范。

在第五幕里我要指出的是……群众性、庆典般欢乐性的歌剧终曲。

柴科夫斯基也注意到了格林卡第一部歌剧中的交响乐段落。他在一篇文章中称《伊凡·苏萨宁》的序曲是一首出色的交响曲作品。

111

（引自1874 年12月17 日《俄罗斯新闻报》上文章）

格林卡为悲剧《霍尔姆斯基公爵》所作的配乐是俄罗斯音乐协会第四次音乐会曲目中的珍品。格林卡在这一作品中表现出他是本世纪最杰出的交响乐家之一。

在《霍尔姆斯基公爵》里有许多特点令人们想起贝多芬的笔法。处理手法上同样适度而完全不追求表面效果；同样的一种淡然的美，思想脉络清楚，非出于臆造而是来自灵感；同样优美的形式，作品各部分性格对比强烈而同样相互溶合，最后则是那同样无以伦比的配器，感情激越而又深邃，其和声处理有力而不喧闹，明澈而不空洞含混。比如，在序曲中，格林卡以何等样的技巧从引子转入快板！那不协和的三和弦在此处产生了何等样动人的影响，就象是阴郁地预感到霍尔姆斯基未来的不幸，使听众从欢快情绪陡然地转入极度沉郁的快板。格林卡以同样的技巧将序曲快板的两个主要的思想联系起来，然后又加以融会，最后，在充分处理以后，逐渐地在结束的主和弦上予以平息。序曲后的每一首间奏曲都是出自大艺术家手笔的一幅小画，它们是交响乐珍品，抵得上二流作曲家所写的一大堆长篇幅的交响乐。第二幕前的间奏曲给人以特别诱人的印象，它描绘霍尔姆斯基的情思被他心头涌现的卫国责任感所打断，恋

情和责任感在斗争。艺术创作登峰造极了；面对如此佳作，人们摊开了双手，感觉到完全无力用言语加以表述……

112

（引自1874年3月14日《俄罗斯新闻报》上文章）

在俄罗斯音乐协会的第八次音乐会上演出了鲁宾什坦先生的大型交响曲《海》，由作曲家亲自指挥。我十分高兴的是，公众在这一次能够感觉到和重视著名艺术家这件写于青年时代、但未尝不佳的作品中的一些出色优点。交响曲《海》是用气势宽广的古典风格写成的，最初由四个卓越的、构思异常一致的乐章构成。后来，不知为何原因和目的，鲁宾什坦先生给这部交响曲添了两个乐章，其一是行板，带有柔情气质，与海的概念、海上生活毫无牵涉之处，其二是虽然以它独特、强烈的节奏、细致的和声、火热的主题处理而十分动听，但与原来的谐谑曲相比大为减色，谐谑曲特别美妙地再现了水手们狂欢和舞蹈情景。此外，不管这首大型交响曲六个乐章中每一乐章的音乐如何出色，但毕竟人们没有这样的音乐胃口，在交响曲长时间持续的情况下而最终不感到腻烦的。至于谈到交响曲过去的四个乐章，其中是有许多宽广的气势和青年时代清新气息的。

113

(引自1875年3月19日《俄罗斯新闻报》上文章)

安·格·鲁宾什坦的第四交响曲属于我近来所听到的最有兴味的作品之列。演出时首先令听众注意到的是主题思想众多，也可能过剩，其中有许多只是偶一出现，作曲家未加阐发，仅仅一带而过。从创作上的创新大胆着眼，这种丰富的[illegible]是有利于交响乐的，从形式、易懂、易于吸收着眼，这是一个重大的缺点……除形式上的这一特点外，鲁宾什坦先生这首交响曲中令人注意的还有一项重要特点，这就是技术精巧，手法选择和思想处理大胆，这是出于他写作上的多年经验和长期锻炼。

至于交响曲的个别乐章，令人产生最完整印象的是末乐章，其中两个最初的主题显得异常美妙动人，具有热力。第一个快板尽管十分细腻，但失之于形式零乱，不够连贯。在谐谑曲中幽默无穷，幻想变化莫测，但由于段落安排不够系统而有损于总的印象。行板优美如歌而未带创新特色，它也许比其他乐章简单而平凡，但却令人想起舒曼或门德尔松。

114

（引自1889年6月12日致米·米·伊波利托夫—伊凡诺夫信）

你不打算演出鲁宾什坦的《伊凡雷帝》吗？① 一件神妙之作啊。

① 这里是指将《伊凡雷帝》列入俄罗斯音乐协会在莫斯科举行的交响音乐会的曲目。根据柴科夫斯基的建议，伊波利托夫—伊凡诺夫曾应邀指挥这场演出。序曲《伊凡雷帝》实际是在1889至1890年演出季节于莫斯科演出的（1890年2月3日），但这场音乐会由伊·伊·斯拉金指挥。

115

（引自1871年1月10日致米·阿·巴拉基列夫信）

在俄罗斯音乐协会最近在莫斯科举行的音乐会上演出了《唐吉诃德》。① 我认为这件作品很有趣味，写得美妙，虽然就其插曲性质而言有些类似芭蕾舞剧和舞蹈哑剧的音乐。配器胜过通常的作品，有些地方很有效果。结尾（看来是打算摹拟李斯特）拖长了。爱情主题相当平庸；刻划骑士漫游的主题令我喜爱。风车一场出色。总而言之，我认为

这是鲁宾什坦最有兴味的、写得最认真的作品之一。

① 指安·格·鲁宾什坦根据塞万提斯小说而写的幽默音画《唐吉诃德》。

116

(引自1871年10月8日致米·阿·巴拉基列夫信)

请催促鲍罗丁写完他出色的交响曲……

约在1871年8月末，鲍罗丁曾向柴科夫斯基介绍了他的第二(勇士)交响曲。这首交响曲在五年后方告完成，1880年12月20日初演于莫斯科。(有柴科夫斯基在座)。在我们所知的柴科夫斯基信函中对这次演出以及鲍罗丁的其他交响乐作品均未作出反应。但据格拉祖诺夫所说，柴科夫斯基重视鲍罗丁第二交响曲的第一乐章。此外，柴科夫斯基于1893年1月曾在奥德萨指挥演出鲍罗丁的第一交响曲，这首作品在尼·格·鲁宾什坦生前未曾列入莫斯科交响音乐会的曲目。

117

(引自1875年1月19日《俄罗斯新闻报》上文章)

巴拉基列夫的序曲《一千年》在我们这里演出已非第一

次了。我从来没有弄懂，这一交响乐作品的音乐与俄罗斯历史有何内在关系，序曲的各个片段该不该用来对我们国家在千年过程中经历的各个时代进行音乐描绘；但我确实知道的是，这首作品从音乐着眼是出色的。巴拉基列夫先生的主题（其中三个是他取自民间，第四个是他自己的）本身就已十分美妙，而在作曲家全面而充分的处理下更获得了高度的艺术趣味。如果对巴拉基列夫还能有什么指责的话，那就是他所用的形式不合规律。序曲由一长串个别片断构成，它未能巧妙结合，而是相互过份割裂。特别令人不满的是结尾，它出现得很突然而随意，就像是错误地用句点代替了逗点。可是，这首作品的个别乐段充满旋律、和声种种的美，配器异常卓越。

118

（引自1884年12月1日致米·阿·巴拉基列夫信）

从尤根松信中获悉《塔玛拉》的遭遇以及它将在随后的一次音乐会上演出①，我打算无论如何也要在演出前去莫斯科……我非常高兴能听到它。这段时间里我很仔细地读了您的总谱，我很关心它是如何演出的。有些乐段我能生动地想像，但也有些乐段令我困惑，比如，带有大号低音符的最开始部份。无论如何，这是一件具有重大优点的作品。

① 与俄罗斯音乐协会音乐会指挥艾德迈斯杰费尔和阿尔布莱希特的愿

望相反，巴拉基列夫的交响诗于1884年12月22日在莫斯科上演。这是由于尤根松向音乐协会莫斯科分会办事处提出了坚决要求。

119

(引自1868年3月10日《现代纪事报》上所载《关于里姆斯基-科萨科夫的《塞尔维亚幻想曲》一文)

两年以前，里姆斯基-科萨科夫出现于我们音乐界。在彼得堡免费音乐学校的一次音乐会上，巴拉基列夫指挥演出了里姆斯基-科萨科夫的一首交响曲，引起公众和当地音乐评论界的热烈赞赏。

这首以通常的德国交响乐形式写成的交响曲是一位年轻的、技术上仍有不足之处的天才的初度尝试之作。首乐章和末乐章既未显示创新的旋律，又未表露出伟大德国乐派中登峰造极的那种美妙的复调处理手法，形式不够完整，配器缺乏光彩，是交响乐范畴中这一初度尝试之作的两个最弱的乐章。但是在柔板和谐谑曲里却显现出杰出的才能。特别是根据鞑靼民歌写出的柔板，其节奏奇异(七四拍子)，配器美妙而又不强求效果，形式新颖，加上纯俄罗斯和声变化的清越气息，迷住了一切人，并立刻表明里姆斯基-科萨科夫是一位出色的交响乐天才。

继交响曲之后，里姆斯基-科萨科夫又写了若干首浪漫曲、以俄罗斯民歌为主题的组曲、《塞尔维亚幻想曲》

和……取材自俄罗斯叙事诗《萨特科》的交响诗。……在里姆斯基-科萨科夫所有的上述作品中，我们这里只听到过《塞尔维亚幻想曲》……

幻想曲打从以美妙的第一主题展开的引子开始。这个主题充满了某种东方情调，在半音进行上显得十分动人，它依次由各乐器组奏出，每次都以和声与配器作出新的处理；但旋律副句和主句不同，它在不断重复时由同一的和声异常执着地加以衬托。很难用言语表达这些和声反衬、各种音乐要素的巧妙对置所产生的那种诱人的印象，而最终则由整个乐队的一个短促而震耳欲聋的和弦解决了各种音乐要素的对置。在相当长的间歇休止后，出现了一个火热的舞蹈主题，它最初由弦乐器奏出，最后又由小号和长号断续的音响衬托。

限于篇幅，我们不能逐小节地详谈这首动人的作品。要说的只是，两个主题交替变换，最后仿佛是融汇到一起，而在最多样的转调变化后，又迅速庄严地回归到主音。

可以大胆地说，我们的这位年轻作曲家在其交响曲问世和《塞尔维亚幻想曲》于莫斯科上演之间度过的这两年期间，各方面都有了很大进展。

120

（引自1876年9月7日致里姆斯基－科萨科夫信）

我去年没有写信给您谈谈《安塔尔》，纯粹是出于懈怠。原打算写得详尽些，一拖再拖，结果是对您颇为歉然了。《安塔尔》是一件十分出色的、在许多方面都是极好的作品。

里姆斯基-科萨科夫的第二交响曲（后来被作者改称为交响组曲）1876年3月12日初演于莫斯科。将柴科夫斯基所作的评价与很久以后里姆斯基-科萨科夫本人的判语（见于《我的音乐生活纪事》一书第57页）两相对比是颇有意思的。

121

（引自1875年1月3日《俄罗斯新闻报》上文章）

里姆斯基-科萨科夫的第三交响曲造成的总印象可以这样表述：技术盖罩了思想素质；灵感和激情不够，而代之以刻意求工，精雅过甚。

这首交响曲是在抚爱中成长的，这种抚爱令人想起了

那种把温衣饱食娇生惯养当成了教育之本的母爱。里姆斯基-科萨科夫显然是处在过渡阶段；他寻求支撑点，摇摆于两者之间：既倾向于革新（革新是早就标志在他的旗帜之上的），又暗暗对古老的音乐形式怀具好感……由于艺术构思的不够真切，里姆斯基-科萨科夫陷入到枯燥、冷漠、空洞的境地，而这些是精雕细刻难以始终掩盖的。此所以难怪听众对里姆斯基-科萨科夫的这首交响曲不很欢迎。

至于谈到行家们，他们不能不喜爱那种细节上的美，我们这位交响乐家总谱上满处玩弄的音响结合令人悦耳。这位作者交替地戴上平凡人和革新家的面具，下不了决心公开地站在哪一边，而通过面具却不断透现出了一种强有力的、具有高度天才的、优美的创作个性。里姆斯基-科萨科夫的音乐本质中显然产生了纷扰，当纷扰过后他最终达到一个坚定的发展阶段时，他必然会成为我们时代的一位杰出的交响乐家。这位交响乐家将加入古典主义一边（他的音乐气质与此相近），而不是加入柏辽兹和李斯特的激情浪漫主义学派。他将是一个作为好字眼来使用的音乐折衷派，就象格林卡一样，将古典主义形式和手法的严格规律和构成新学派特质的外在表述之美兼收并蓄。但这些都是未来之事。我们目前所听的这首交响曲中有两个乐章尽管过份细腻，但却给敏锐的鉴赏家带来充分的音乐快感。这两个乐章就是最初的快板和谐谑曲……

在其后的各个乐章里，除显露出技术工作上苦思冥想

的踪迹外，别无其它。行板和末乐章（作者在末乐章中将交响曲的一切主题汇集在一起）都有刻板、冷漠的缺点，有时是加油添醋（如果可以如此形容的话）堆砌上一些尖锐的效果，融会成朦胧的一堆什么也没有表现的音响……不能不感谢鲁宾什坦先生向我们介绍了这首新的俄罗斯交响曲。这首交响曲里有许多优点，也令人感到有一些重大缺点，而缺点的产生只因为里姆斯基-科萨科夫过份喜爱处理细节而损害了总的印象。

柴科夫斯基于1875年1月4日写信给交响曲作者说明了自己的意见，信中的一些诚挚的话语减消了整个评价的尖锐性。里姆斯基-科萨科夫于1886年修改了第三交响曲。柴科夫斯基再次聆听后的反应摘见第134则引文。

122

（引自1887年10月30日致里姆斯基-科萨科夫信）

……您的《西班牙狂想曲》是配器方面的巨大杰作……您尽可以把自己看成是当代一切大师当中的佼佼者。

据卡什金说，柴科夫斯基是如此喜爱《西班牙狂想曲》，以致一连数月“把总谱经常放在衣袋中，真正是爱不释手”，“尽管他当然已经能全部背诵……”又据耶斯特列勃采夫报

导，柴科夫斯基于1887年10月31日为纪念狂想曲首次演出，曾赠作者以花圈，缎带上写着："送给最伟大的配器大师——一个衷心崇拜者献"。

123

（引自1888年9月14日致梅克夫人信）

……根据以前的许诺，我着手为我的老友拉罗什的旧作序曲配器，他自己半由于改变习惯，半由于过分懈怠而没有能为序曲配器。这件作品异常出色，表明了音乐界遭到了何等样的损失，原因是这位天赋甚厚者意志不坚，完全停止了他的创作活动。这首序曲需要我花费许多心力。

柴科夫斯基毕生保持对拉罗什作曲才能的高度评价。他在1878年4月12—13日致梅克夫人信中就曾谈到拉罗什有"巨大音乐天赋"，但却"已十年未写一行谱"。安费杰阿特洛夫在拉罗什去世后曾写道："我一直记得柴科夫斯基在1891年讲的下面一段话：是啊，在我们莫斯科音乐界有许多能人，但拉罗什是最有才华的！"

124

（引自1882年10月8日致谢·伊·塔涅耶夫信）

好久没有将序曲①寄上，务请原谅……这是一件很可爱的作品，虽然其中除音响游戏以外，别无其它。它令我喜爱，就象《魔笛》序曲令我喜爱一样，但它并未使我激动和感动。所以，你不要太高兴，因为艺术的目的不仅是为了悦耳，而是为了使心灵愉悦。希望你也能做到这一点。

① 指塔涅耶夫的俄罗斯主题序曲（C大调）。

125

（引自1884年9月1日致莫·伊·柴科夫斯基信）

8月26日晚间……我在塔涅耶夫处听了他的d小调第三交响曲，它令我喜爱，但不是十分喜爱。

126

（引自1884年9月25日致谢·伊·塔涅耶夫信）

我认真读了您的总谱①……就音乐而言，我愈熟悉它

就愈加喜欢。

① 指塔涅耶夫第三交响曲第一乐章。柴科夫斯基于1884年9月28日致塔涅耶夫信对这一乐章进行了详细评价(主要就配器方面)。

127

(引自1883年12月14日致米·阿·巴拉基列夫信)

莫斯科有一位年轻作曲家(里姆斯基-科萨科夫的学生)安·斯·阿伦斯基,他写了一首十分出色的、优美的交响曲〔第一交响曲〕……您是否能在免费学校即将举行的一次音乐会上给它一席地位?我可以担保这首作品有资格列入任何出色的交响音乐会的曲目之中。

塔涅耶夫早在1883年8月就曾写信致阿伦斯基说:"柴科夫斯基对你的交响曲很感兴趣,甚至特意打算提前从农村来这里听它演出。"这首交响曲并未列入巴拉基列夫领导的免费音乐学校的音乐会曲目。它1883年11月12日初演于音乐协会在莫斯科举行的音乐会。

128

（引自 1886 年 1 月 28 日致莫·伊·柴科夫斯基信）

星期六在音乐协会还听到了阿伦斯基的组曲，一首很出色的作品。

阿伦斯基的管弦乐组曲（作品第 7 号）于 1886 年 1 月 25 日在莫斯科初演。

129

（引自 1893 年 2 月 26 日致《俄罗斯新闻报》编辑部信，该信并未发出）

2 月 25 日晚，莫斯科音乐界出现一事，我颇愿详告。在俄罗斯音乐协会的音乐会上初次演出了格·艾·柯纽斯[1]所写的组曲《童年生活》（管弦乐加合唱），这位青年作曲家过去已经显露好身手，但这次表现的才具、独特动人的创作个性以及丰富的创造性、诚挚性与卓越技巧的稀有结合，使人们可以预言这位年轻人将有远大前程。愿贵报特约撰稿人详细评述这位莫斯科音乐家的光辉新作，我这里仅限于在听了一些音乐佳作（柯纽斯的组曲是其中之

一）之后深切感谢优秀作者使我体验到真正的喜悦之情。

① 柯纽斯(1862—1933)，作曲家、音乐理论家兼教育家，曾培育了许多苏联音乐家。

柴科夫斯基之弟莫·柴科夫斯基于1899年9月7日因柯纽斯自莫斯科音乐院退休而将此信初次发表在《俄罗斯新闻报》上，其后又在三卷本柴科夫斯基传记上转载。

130

(引自1893年2月28日致莫·伊·柴科夫斯基信)

我为柯纽斯的作品而去莫斯科，它超越了我的期望。有些乐段简直是创新动人之至。组曲的缺点是太长。我劝他压缩并改写结尾部分。

131

(引自1893年8月20日致彼·伊·尤根松信)

我将在彼得堡指挥四场音乐会。在第一场音乐会上演出悲怆交响曲，第二场上演出柯纽斯的组曲(11月21日)。这是你应该出版的！一首前景远大的作品。对花园音乐会说来，这纯粹是一件宝贝。

死神使柴科夫斯基未能指挥这首组曲。

132

（引自1884年11月31日致米·阿·巴拉基列夫信）

格拉祖诺夫请我为他那首可爱的^{b}D大调乐曲设想一个名称。①我作了努力，但什么也没有能设想出来……我倒对他提了一个要求：他何不将这首乐曲交谁修改一下而不是交给我……这将使我十分高兴。

柴科夫斯基于1884年10月28日在巴拉基列夫家的晚会上初次与格拉祖诺夫会面，稍稍熟悉了这位青年作曲家的音乐。这封信写于会面之后。格拉祖诺夫后来在《我与柴科夫斯基相识》一文中曾经热情地回忆这次晚会。斯塔索夫在1884年10月29日致其弟函中详述了晚会情况，并谨慎地谈到了柴科夫斯基的印象："他不知为什么不很中意格拉祖诺夫交响曲的第一乐章，但却十分喜欢谐谑曲……也很喜欢末乐章。但看来他最喜爱^{b}D大调行板……"（《斯塔索夫致亲人信》第二卷第172—173页，莫斯科1958年版）

① 这首作品以《Poème Lyrique》（抒情诗）名称于1888年出版。

133

（引自1884年11月7日致彼·伊·尤根松信）

我不打算劝你出版格拉祖诺夫的第一交响曲，但我鼎力推荐他不久前写的一首$^{\flat}$D大调交响曲。

柴科夫斯基于1889年12月23日致格拉祖诺夫信中曾经称$^{\flat}$D大调交响曲为“妙品”。

134

（引自1886年10月27日札记）

我十分喜欢科萨科夫的交响曲和格拉祖诺夫的序曲。

柴科夫斯基在俄罗斯交响音乐会上聆听了里姆斯基－科萨科夫的第三交响曲（新修改本）和格拉祖诺夫的希腊主题第二序曲。

135

（引自1889年2月15日致阿·康·格拉祖诺夫信）

克林德沃尔斯①最近将在柏林指挥音乐会演出，他打算演出一些俄国作品。我向他推荐了里姆斯基-科萨科夫的《西班牙狂想曲》和《斯杰潘·拉辛》。②

① 卡·克林德沃尔斯（Karl Klindworth，1830—1916）——德国钢琴家兼指挥家，李斯特的学生；1868—1881年任莫斯科音乐院教授。

② 格拉祖诺夫的交响诗，为纪念鲍罗丁而作。

136

（引自1873年2月24日《俄罗斯新闻报》上文章）

……音乐会以海顿大量交响曲中的一首作为结束。我十分尊敬这位善良老人对交响乐和室内乐所作的可贵，甚至是伟大的贡献。海顿使自己成为不朽的人物，他即便不是发明了也是改善了奏鸣曲和交响曲的那种卓越而十分理想的形式，后来莫扎特和贝多芬又使其臻于完美的境地。海顿是交响乐创作链条中必不可少的、坚固的一环；没有他，也许就没有莫扎特和贝多芬，或至少限度是，这两位

音乐巨人可能取得另一种发展，他们可能处在一个比较弱的基础上，在发挥巨大才能时可能会碰到重大障碍。但是，除海顿的那些未受重视的历史功迹以外，我们不得不承认，他不是一位高高翱翔的天才，他没有从“亲切”、“美好”气息更往前跨一步，他从未触及人类的内在心弦，而后来的作曲家们却从这心弦中引出了多么动人的、激情的音响……如果海顿是个比较感伤、性格深邃、热情的人，如果他诞生在另一个时代，那会怎么样呢？他的音乐的平静、淡雅不正是由习性和他成长的环境所决定的吗？海顿不善于撼动人心，使人喜极而泣，不善于运用激情，还不是因为他没有活到后世的那种疑虑、伤愁和浪漫派时代吗？

我上面说过，海顿完全属于美好悦耳的领域。我们在他的交响曲里遇到轻松的乐段、五光十色的音响游戏，音乐听觉受到迷惑。无论如何不能为此就说，应该永远把海顿作品从我们的音乐会曲目中清除出去……海顿的创作是一种阶梯，我们的听众在成长到充分了解贝多芬以前，必须经过这段阶梯。希望的只是，有后来的作曲家们的伟大作品来和他的那些轻忽、浮表的思想和形式作为对比。

137

（引自1875年1月19日《俄罗斯新闻报》上文章）

莫扎特的交响曲《朱比特》是交响音乐的奇迹之一，特别就末乐章而言。这位杰出大师善于用微不足道的材料建造大厦，他的复调才能在末乐章中有淋漓尽致的表现。出色的是，虽然对位结构极为复杂，主题的交响发展十分宽广，对比交替效果异常丰富，莫扎特在这首交响曲里却只用了编制平常的乐队。就乐器数目而言，莫扎特的交响乐队比我们今天的交响乐队少一半，但由于他的技巧和创作天赋，他的乐队所表现的力量是我们今天的拥有一大堆小号、短号、长号、奥斐克莱管、彭巴尔冬管① 的乐队无法比拟的。

根据耶科甫列夫的权威性推断，在莫扎特的大量交响乐遗产中，柴科夫斯基认为最完美、个人最喜爱的作品除C大调《朱比特》交响曲外，还有g小调和$^\flat$E大调交响曲。

① 这里提及奥斐克莱管、彭巴尔冬管，是带玩笑意味的，因为这些名称响亮的铜管乐器早在十九世纪上半叶已经被小号从交响乐队中排除。

138

（引自1872年11月29日《俄罗斯新闻报》上文章）

贝多芬的C大调第一交响曲是和伟大作曲家的下述活动时期有关的：当时他的独特的创作天才仅仅是在主题发展的若干细节上，一部分是在配器上微露端倪。至于谈到主题和形式本身，贝多芬至多不过是海顿和莫扎特的卓越模仿者而已。这一交响曲的末乐章特别可喜，其主题优美、愉悦，处理得十分巧妙动人。

柴科夫斯基随后的意见是很有趣的，他说："我一想起聆听贝多芬的第一交响曲就感到高兴。我自己没有料想到会如此喜爱它。可能是因为它和我的上帝——莫扎特——相近。"（1885年12月11日致塔涅耶夫信）

139

（引自1874年3月14日《俄罗斯新闻报》上文章）

贝多芬的第二交响曲与伟大交响乐家创作活动的初期有关，当时他还处在器乐领域内的另一位巨人、他的前辈莫扎特的重大影响之下。在这首充满欢悦情绪的交响曲中

还听不到那绝望的主题、因理想受损而拼搏的主题。但是，在和声的若干变化中，在配器手法中，在比较复杂的主题处理中，已经可以看到个性初现的特征，而这一个性后来发展到如此巨大的规模，以至如今还有许多人不无有理地认为贝多芬以后的一切音乐作品不过是对贝多芬创造的材料进行加工而已。

卡什金在评论贝多芬第二交响曲的演出时曾回忆道："已故柴科夫斯基特别喜爱这首交响曲，他特别赞赏第二乐章小广板的主旋律。"

140

（引自1872年11月7日《俄罗斯新闻报》上文章）

贝多芬的《英雄交响曲》是曲目中的重要作品。在这首为数第三的交响曲中初次表现了贝多芬创作才能的无限的、惊人的力量……在第一乐章里，贝多芬以优美形式的创新性、基本乐思的简洁力量使同时代人惊讶，他根据基本乐思，凭借出色的复调发展和完美的配器技巧，创造了他的伟大作品。短促的四小节铜号音响实际上是第一快板的基本主题，它的多方变化形成了交响曲的这一最出色的乐章。其后便是阴郁性格的行板，从中可以听到全民为英雄之死而悲泣，贝多芬在他的交响曲的标题中便曾提及这

位英雄：为追颂一位伟人而写的交响曲(英雄交响曲)。

在德国以及在我们这里，人们试图用各种方法解释那火热的、充满幻想乐段的谐谑曲。他们有一种天真的但却完全不合理的企图，想用实际形象来表现贝多芬幻想曲的无可捉摸的概念，以致造成这样的怪事：例如，彼得堡评论家罗斯季斯拉夫就曾对上述谐谑曲作出解释，说贝多芬是企图描写骑兵冲击敌军步兵。但是，不管怎么说，这一谐谑曲以弦乐四重奏的突然进入(用四六和弦)，还有中段的铜号欢快性格，使听众产生了深刻印象。

交响曲以辉煌的、充满胜利气氛的、火热的终曲结束。

141

(引自1875年11月23日《俄罗斯新闻报》上文章)

贝多芬的B大调第四交响曲是曲目中的另一首交响乐作品。一件多么无与伦比的、吸引人的、基本思想和形式都完美的作品啊！在主题和细部上表现了何等样的技巧，何等样的清新独特！如果要按精神和性质来划分贝多芬的交响曲创作，那末，第四交响曲以及第八交响曲、作品第124号序曲，应该算是刻划欢快情绪的作品，它用音乐表现了生活的愉快，表现了幸福和普遍的爱。这不是第五和第九交响曲终曲中传出的那种表现大自然伟力的、气

势万千的欢呼声，而在终曲以前的各个乐章里是如此真切地刻画了孤独的心灵向命运和人间一切坎坷进行艰苦斗争。贝多芬在第五和第九交响曲中仿佛是急切地表现了一种思想：每一个个人是欠缺力量的，是难免要经常受难的，但在世界上，精神最终毕竟将战胜肉体，生战胜死，上苍战胜尘世。的确，这些作品更深刻动人，震撼人心，但第四交响曲却将众多的欢快情绪、对生活和人的爱注入心灵，以致听了以后，人们会忘掉玫瑰花并不常开，灼热的阳光并不永照，夜莺并不始终歌唱，田野并不永绿，小溪并不永流。这样的音乐使我们脱离了刻板的现实生活，以致听久了以后你会不相信世间还存在战争、疾病和贫困……

交响曲以美妙的引子开始，正如一位著名作家所说的，它自然而然地促使人们想象到静谧世界。乐队逐渐活跃起来，接着快板的欢悦主题以暗示的形式出现了，最后，全部乐器接连数次敲击起主和弦(主音三和弦)，进入欢快音响的疯狂境界，其中又随处闪现了表现挚爱情绪的乐段。行板是一个完整的爱情场面，从开始的怯意，然后是决心表白，苦恼，不安的期待、感情的交流和相互拥抱。谐谑曲以其朴素的乡间色彩、纯真气息而十分诱人。末乐章是魔幻世界的神奇场景，其中有莎士比亚《仲夏夜之梦》中的小仙人、爱尔菲神和地精。

柴科夫斯基对贝多芬第五交响曲的意见不多（也许是

因为这一作品广泛知名)。他在1875年4月3日《俄罗斯新闻报》上谈到听了尼·格·鲁宾什坦指挥的贝多芬第五交响曲后得到"神奇诱人的深刻印象"。柴科夫斯基于1887年在来比锡格万豪斯大厅(格万豪斯是布商公会的音译习称——中译者注)听了卡·雷涅克指挥的第五交响曲后,认为"在我国演奏这首杰出交响曲的手法更为生动引人,更为出色。"柴科夫斯基论文和书信中对贝多芬第六(田园)交响曲没有任何评价。

142

(引自1874年11月27日《俄罗斯新闻报》上文章)

第七交响曲第一乐章以粗放笔调的引子开始,这一乐章中的层次感引人注目,贝多芬用术语中的所谓华彩手法发展了性格活跃的一个短促主题。这一引子的开始特别新异,它是后来不断重复的管弦乐效果的雏型。全部乐器陡然地敲响了强有力的、严酷的和弦,从中可以辨出双簧管声,它起初隐隐约约,然后含蓄地吐露了引子的主题。快板的第一主题具有田园曲调风的特色,它给贝多芬同时代的国粹派提供了借口,指责作曲家在他的交响曲中不善于选择主题,正象一位画阿尔卑斯大自然和海上风暴的壮伟景色的艺术家不可能同样成功地从事描绘农村的朴素景色。这一主题的节奏别出心裁地加重第三拍,并在整个第

一乐章中以惊人的技巧予以保持。转调、主题变换、十分新颖大胆的和声效果以不断高涨的兴味彼此交替，而最初乐思的基本节奏依然不变。难以用言语来形容，在一致中的这种无限多样化是多么迷人。只有象贝多芬这样的巨匠才能承担这样的任务，使听众的注意力并不涣散，最初节奏型的不断反复丝毫未使听众的兴趣冷却。……

行板由结构异常简单的节奏动机发展而成，基本乐思的这种简洁性使交响曲的第二乐章异常动人，交响曲因此而广受欢迎。这一动机最初在乐队的低音区（中提琴、大提琴、低音乐器）出现。当它转到小提琴时，大提琴声部出现了小调性的、与主导动机有对位联系的诉怨乐句。主导动机逐渐发展，不断升腾，最后表现为整个乐队的一股强大气势。随之而来的是对比性旋律——它明快、欢乐，仿佛表现寄希望于未来的幸福。与此同时，最初的节奏像悄然的威胁，像对死神的阴郁回忆，始终在低音部传响。主题回返时形式变换，通过赋格段形式获得它最终的处理，然后消失，成为碎片，仿佛彼此排斥而终于停止在最后的、性格不明确的和弦上。既然我们在六十二年后还叹赏这一出色作品的乐思处理得清新有力，可以想像出，当贝多芬用他那无比天才的魔力揭开帷幕时，我们的祖辈是如何感觉的，那帷幕原本遮住了永恒的美与协和的理想世界！

谐谑曲充满生命力和欢快情绪，而在中间插部中贝多芬使其带有欢庆气息。从三重奏的第二乐段过渡到交响曲这一乐章第一乐段的反复时，又出现了当代新颖动人的和

声效果……

与悲哀性的行板不同，谐谑曲的特色是情绪欢悦，而末乐章则表现音响交汇，刻划了充满无限欢乐、幸福、生活愉悦感的一系列场景。倾听交响曲的这一壮伟的终乐章时，你会不知道何所适从，是赞赏贝多芬创作幻想丰富呢，还是赞赏形式完整，以及在用各种手段处理音乐主题发展、进行丰满配器时表现了卓越技巧。

143

（引自1871年11月15日《现代纪事报》上文章）

音乐会以贝多芬第八交响曲作为结束。我不想宣扬贝多芬永无过失的论点。我绝不否认贝多芬的伟大历史作用，但却认为不该一无例外地对他的每一首作品表示同样的赞叹。可是，不容置辩的是，贝多芬在他的某些交响乐作品中达到了无与伦比或几乎无与伦比的高度。……第八交响曲正是属于他的无比伟大的作品之列。……贝多芬原是十分擅长于用悲剧气氛感染听众的，这次却将无限欢快的情绪注入听众的心灵。特别是末乐章充满幽默性对比，突然的转换以及贝多芬独有的那种幻异风格，它将永远是交响音乐无比美妙的范例。

144

（引自1875年1月28日《俄罗斯新闻报》上文章）

贝多芬第八交响曲不同于以前的七首交响曲，也不同于以后的著名第九合唱交响曲①，它形式严谨，情绪十分欢悦。这是一位倾诉人间疾苦的歌手最后显示的明朗笑容，也是他对面向生命欢乐这一号召所作的最后呼应。贝多芬在第九交响曲中也用欢乐的颂歌结束他的辉煌之作，其中刻划了全人类普天同庆，亲密团结，同声颂唱大自然和大自然缔造者。但在这一欢乐中有某种超自然的因素、某种理想的和无法实现的因素，这些因素与生活不相协调，而只是在瞬息之间将人们引入光明世界。这光明世界是独特的艺术与美的境界，与它相比，那人间的坎坷、无穷的悲哀、疑虑的痛苦和未能实现的愿望都显然分外阴郁和更无出路了。第九交响曲中传出了伟大创作天才绝望的呼号，这位天才永远丧失了对幸福的信念，他脱离生活而进入并不存在的幻想世界和无法实现的理想王国。第八交响曲与之相反，它充满愉悦幸福的情绪，它刻划了人们未受忿恨、疑虑、失望情绪影响时保持平静的怡然之乐。第一乐章的的两主题异常优雅，处理得简洁，伴以明澈轻快的和声。第二主题以转调变化的突然性和调性的不断持续而显得十分创新。第二乐章（行板谐谑曲风）与第七交响曲著名

的小快板相同，属于贝多芬最受听众欢迎的作品之列。它的创新性首先在于贝多芬将管乐器用作伴奏，这不同于惯用的配器手法，与此同时，小提琴演奏了幽默性的低声笑语般的旋律，而低音部则用单一结构的乐句与之呼应。这十分清新、亲切、诱人、独特。第三乐章用小步舞曲形式和节奏，在风格上、基本乐思的简洁上也近似海顿的小步舞曲。末乐章是贝多芬最伟大的交响乐珍品之一，其中有无穷的幽默，和声与转调上有许多出奇的乐段、惊人的对比，配器效果上有许多创新之处。

柴科夫斯基认为交响乐家贝多芬主要是"一位倾诉人间疾苦的歌手"，认为第九交响曲是一个"永远丧失了对幸福的信念"的人所发出的"绝望的呼号"。这种见解在十九世纪下半叶的音乐评论文献是独具一格的。柴科夫斯基的知交拉罗什和卡什金，还有斯塔索夫，他们从贝多芬音乐中首先体会到的是豪迈的乐观主义精神。与此同时，我们也没有任何理由认为柴科夫斯基特别注意伟大交响乐家贝多芬作品中与自己相近的悲愁情绪。相反地，他自己是特别喜爱贝多芬的一些最欢快的交响曲，如第一、第二、第四、第七、第八交响曲。

① 第九交响曲是柴科夫斯基指挥的唯一一首贝多芬的交响乐作品（指挥时日是1889年11月25日）。

145

（引自1872年11月18日《俄罗斯新闻报》上文章）

协会第二次音乐会曲目中的另一首交响乐作品是贝多芬为歌剧《菲德里奥》所写的序曲，它以“莱昂诺拉第三号”著称于世。

贝多芬写过四首这样的序曲：一首是E大调，惯常在歌剧开始时演奏，另三首是C大调，其中最出色的是音乐协会音乐会上演奏的第三号。我认为，贝多芬在构想他的序曲时，远远脱离了莱昂诺拉和弗洛列斯坦的平淡形象，因为就基本主题的宏伟气势，就悲壮情绪以及规模和形式而言，这一交响音乐的杰作与忠实的莱昂诺拉那虽然感人但却带有平凡小市民气息的遭遇丝毫没有共同之处。具有阴郁神秘色彩的序曲引子、热情洋溢的快板、管乐器中段主题处理中传出的悲诉声、序曲结束时火热的密接和应，这些看来都和歌剧主题中平淡的戏剧素材不相符合。

这首序曲中最出色的是它的完整性、全面性，以致一般素养的听众能在不知不觉中获得充分的艺术快感。

146

（引自1874年1月31日《俄罗斯新闻报》上文章）

第四钢琴协奏曲行板这一贝多芬创作中的珍珠具有迄今音乐中表现的最为悲切动人的一种思想。人类的心灵与命运的沉重打击进行徒然无力的抗争，这是贝多芬经常使用的思想主旨，现在也表露在这首行板之中。它形式严谨，处理简洁，但就其中所含灵感的卓越力量而言，是音乐创作的佳品之一。

柴科夫斯基对第四协奏曲行板的看法始终未变更。他在1888年9月21日致罗曼诺夫信中写道："您还记得G大调钢琴协奏曲的行板吗？我不知道有比这一简短乐章更为出色的作品，当我听到它时，始终感到惶然和发冷。"

147

（引自1872年12月8日《俄罗斯新闻报》上文章）

作为交响乐家的威柏在为他的三部优秀歌剧《自由射手》、《奥贝龙》、《优兰蒂》所写的序曲中给我们提供了三个出色的范例。这些作品中没有贝多芬交响乐作品形式完整的特点，但它们充满光彩、热情、诗意，表现了众多的

细节处理的诱人之美。《奥里昂泰》序曲中段的富有诗意的插部便是如此。这一插部打断了序曲开始的火热的快板。插部用弦乐器的弱音手法在配器上表现出朦胧的神秘感，它和快板的明朗主题之间的对比造成了迷人的印象。紧接在行板之后的赋格段也清新动人。它的主题节奏明确（以前的乐段节奏刻划不明确），发展出色，它逐渐复杂化，导致光辉的快板重复出现——所有这一切都无比清新奇特。

148

（引自1874年3月20日《俄罗斯新闻报》上文章）

音乐会结束时演奏了舒柏特著名的第九交响曲。这一规模巨大、深刻有力、灵感丰富的杰作是由舒曼在本世纪三十年代从这位生前未获承认的天才艺术家遗留的大量作品中发现的。舒柏特的传记作者们断言他曾写了九部交响曲，而只有其中的一首为公众所知，再加上那动人的未完成的b小调交响曲的两个乐章①。在舒柏特的大量作品中，C大调交响曲可以说是一首最杰出的作品。许多美妙独特的旋律，多处出现的卓越的旋律开展，朴实、简洁的处理，多样化的对比效果，特别诱人的和声手法，清新的民间因素在旋律图案中占重要地位——所有这一切使舒柏特的交响曲特别动人，吸引听众的注意力。在末乐章中，舒柏特创造了强烈的高潮，显示了音乐创作的至上的美和力

量。

① 所谓"未完成"（可能是出于两乐章结构的缘故）交响曲是1865年才初次演出的。柴科夫斯基在后来（1875年1月19日）写的一篇文章中谈到这首作品时曾经说它"基本主题动人，处理得异常优美"。目前舒柏特的第四、第五交响曲也是公认为经常演出的。

149

（引自1872年11月29日《俄罗斯新闻报》上文章）

音乐会上演出了门德尔松美妙的a小调第三交响曲。我过去曾经就这位出色的交响乐家的四重奏谈起他的优点和不足之处。他的第三交响曲兼有优缺点，表现得十分明显。同样的缺乏深度，曲调发展上倾向于小调而同样过分腻人，与此同时，形式同样优美，和声与配器的细节处理上同样无限美妙。我们记得，比如，交响曲第一乐章中快板第一主题反复时的大提琴乐句或是这一乐章最末弦乐器的急速半音进行造成了何等样令人神往的印象！这一切是多么活跃、清晰和美妙！

150

（引自1873年12月19日《俄罗斯新闻报》上文章）

……演出了门德尔松为《仲夏夜之梦》而写的出色音

乐。这一美妙作品的奇特命运啊！它是由一个十八岁的学生写成的，这个学生后来闻名于世，但从此没有写出过能与他的初期佳作相提并论的作品。我相信，《仲夏夜之梦》初次演出时一定造成过令人震惊的印象——它是多么独特感人和富于诗意。可惜的是，这一音乐作品在音乐会上用无词的方式演出时，丧失了它大部分的魔力……

151

（引自1874年12月4日《俄罗斯新闻报》上文章）

B大调交响曲写于1841年，是舒曼在交响乐方面的初度尝试。舒曼从二十岁开始创作，写了许多出色的钢琴曲以及大量浪漫曲和歌曲，他在从事作曲生涯的第十一个年头和三十一岁时才决定从事管弦乐写作。舒曼这样迟才写交响乐，这件事情本身就足以说明他对此并不特别喜爱。舒曼在了解他所喜爱的乐器——钢琴的一切特性和细致手段方面是一位大行家，他在从这一具体而微的乐队——钢琴中汲取丰富多彩的音响方面是一位无比的艺术巨匠，但他显然丝毫没有被一个真正的乐队的丰富色彩所吸引。舒曼所有后来的作品都显示出他是一位对色彩缺乏敏感的艺术家，是一位轻视色泽而重视画笔的天才画家。舒曼的音乐始终内容丰富而色彩平淡，他的一些最热心的崇拜者承认他的优秀管弦乐作品在改编成钢琴曲时显得更好。舒曼不

擅长于用美妙的音色去体现丰富的思想，他的配器一贯浓密，但缺乏光彩，不够明澈①。舒曼创作中的这一典型缺点十分明显地表现在他的第一交响曲里……一方面是幻想丰富，构思简单朴素，有机结合的形式具有贝多芬式的美，另一方面是欠缺色彩，配器过份浓重，掩盖了细节的动人之处，这些就是舒曼初次尝试交响乐写作的表现。

交响曲从引子开始，第一乐章的基本乐思在引子中由铜管乐器用平静的速度单独表述，并由整个乐队再次予以重复。这仿佛是丰富场景杂彩纷陈前的预报。欢庆性的第一主题由性格相对的插部交替，后者尽管有对比性，但和前者有紧密联系。两个主题显然是在舒曼的幻想中共同产生的；在它们的结合中没有缝隙，而在一些用浮泛手法粘合思想的二流作者们的作品中始终令人感到有这种缝隙。在处理这些主题时，舒曼丝毫不脱离莫扎特和贝多芬留传下的经典形式，同时又引进了崭新的手法，表现了完全摆脱往昔大师影响的独特性。交响曲的整个第一乐章总的说来表现了一种特点，这就是：浪漫主义的、创新的思想风格和传统所规定的形式相融会；这仿佛是一个环节，它把贝多芬所创的古典学派和舒曼、肖邦、柏辽兹所创的新流派联系在一起。这种折衷的性质也表现在交响曲的其它乐章中。在行板中，感伤性的美妙旋律由出色的变奏伴随，造成了无比诱人的印象，特别是当它用下属音转入到大提琴演奏时更是如此。第三乐章的节奏更象小步舞曲，而不象谐谑曲。它具有贝多芬交响曲中的形式，其中特别出色

的是第一三声中部里和弦先后在弦乐器组和管乐器组中作出美妙的呼应，以及结束部的急剧的切分节奏和独特的和声处理。末乐章气势豪放，光彩夺目，形式完整，充满出色的转调和多样化的节奏与和声，成为这一优美作品的卓越的结尾。

① 据柴科夫斯基知友克里门科回忆，柴科夫斯基曾经提议为舒曼的一切交响曲修改配器。

152

（引自1874年1月16日《俄罗斯新闻报》上文章）

舒曼的第二交响曲和第三交响曲共同成为舒曼交响乐创作的至上佳品，写成于他从事作曲活动的灿烂的中期。意念深刻，形式美好，构思宽广活跃，这些都是这首交响曲中令人赞叹之处。第一乐章以富于诗意的引子开始，引子由短促的军号合奏主题构成，主题由弦乐器组的悄悄摆动伴随，并被美妙的旋律插部所打断，而这一插部中传出了某种祈求声响。随后引子逐渐过渡到气势蓬勃的，节奏独特、明确的快板。谐谑曲具有性格相反的两个中间乐段，它十分优美和生动。在行板中，如歌的、撼动人心的、轮廓异常美妙的旋律造成了令人难忘的印象，其配器效果异常明显（小提琴在高音区的颤音以及单簧管的乐声），这

在舒曼作品中是少见的。末乐章最不成功，虽然其中间乐段由以前主题的发展所构成，它巧妙地对本质很平淡的素材进行了复调处理。

153

（引自1872年11月18日《俄罗斯新闻报》上文章）

在第二次音乐会上演出的舒曼 ♭E 大调第三交响曲是这位继贝多芬以后最出色的德国学派交响乐作家从事作曲活动的第三时期的作品。

德国批评界认为舒曼的这一活动时期是他在创作上衰退的时期，衰退的原因在于精神不安，其结局，如众所周知的，是舒曼的心智完全失常，起初使他进了精神病院，然后又进入坟墓。德国批评家们又说，即便在他的这一创作活动时期，舒曼也写了一些好作品，其中有为拜伦的《曼弗列德》创作的配乐，这是一首强有力的、构思深刻的作品，其序曲属于贝多芬以后时期最伟大的音乐创作之列。

但是，整个说来，这一时期内他的才能衰退，是明显无疑的。……舒曼在晚期艺术活动中的后退一步，表现在，虽然内容的强劲有力显然并未减退，但作品形式上的外在缺点更加明显了……舒曼在配器上特别不得手。……

以第三交响曲的第一乐章为例，动人的感应力、无比

的旋律、和声的美都始终令人难以理解，原因只是在于配器缺乏色彩、稠密，从而折磨着那些对音乐的美特别敏感的听众的听觉神经。

用小步舞曲节奏写成的交响曲第二乐章，由于旋律易懂、形式清晰而比所有其余乐章更具有被听众喜爱的性质。

交响曲的纯德国风味的、略带感伤性的行板在舒曼的这类作品中不算是十分突出的，无论如何不能和他的第二交响曲的出色而迷人的行板相比。

随后是越出了交响乐常规形式的、叙事性的第四乐章，据传说，舒曼打算从中表现科隆大教堂外貌的壮伟感。人类的艺术创作中没有出现过比这更为深刻有力的东西。虽然为建筑科隆大教堂经历了整整几个世纪，许多世代的人为了实现这一壮伟的建筑构思而添上了自己的一份劳动，但是，伟大音乐家在大教堂绝顶之美的感召下写成的几张谱纸，就能为后代人树立一座刻划人类深刻内心世界的、犹如大教堂本身一样的不朽丰碑。交响曲这一乐章的短促而别致的主题仿佛是用音乐再现了哥特式的线条，它贯串于整首乐曲，时而以基本主题形式出现，时而像是极为琐碎的断片，这样就使作品既有一致的构思又有无限多样化的表现，而这种无限多样化的表现正是哥特式建筑的特点。be小调调性的典型美最最切合舒曼所表现的沉郁而庄严的情绪，稠密的配器手法这一次用得很恰当，这些因素进一步加强了这出色的音乐所具的魔力。这里最清楚地表现

了音乐与建筑两种艺术之间惊人的雷同性，尽管从美学上讲，这两种艺术使用的材料和表现的形式是有区别的。实际上，与自然现象的真实再现毫无关系的线条优美配合和图案美，以整体和断片方式表现的基本主题的一致性，叙事性章节的平衡，这一切不都是两种艺术的同等属性吗？这两种艺术在重现美的物质手段上是如此对立，而在美学创作领域内却如此一致和雷同！听众，正如应该料到的，对这一乐章态度冷淡，但也不该因此抱怨他们。如此深刻的艺术作品，即便是行家也不可能立即透彻了解。

交响曲的结尾是最不成功的部分。显而易见，舒曼为了对比，打算在阴郁的第四乐章后面接上欢快性的乐曲。但是舒曼这位擅长于表现人间悲愁的歌手应付不了欢快性乐曲。只是在末乐章终结时出现了美妙的持续音（持续于低音部的和声进行），舒曼在这方面是无与伦比的大师。末乐章的其它一切音乐在欢快的节奏中略带勉强，戏谑中又带沉重感，因此不很吸引人。

154

（引自1873年11月30日《俄罗斯新闻报》上文章）

舒曼的第四交响曲是俄罗斯音乐协会上次集会上演出的一首主要的交响乐作品。这一作品就初步构思来说，是和这位大师的早期作曲活动有关的，但它的完成却是属于

后来的时期，因此，这首交响曲按出版问世的时间顺序，称为第四交响曲，虽然它的构思时间早于第三，甚至是第二交响曲。这一创作过程的细节有助于评论家分析这一交响曲。它向我们表明，为什么这首交响曲虽然基本思想不像第二，特别是第三交响曲那样有力，那样深刻感人，但在织体技巧、形式丰满以及配器上超过了第二、第三交响曲，可是，即便在这首交响曲里，配器也不符合内容的丰富多采……随后的三个乐章特别出色，它们以特别美妙的过渡方法结合在一起，一个紧接一个地、无任何间断地演出。行板由动人的小调旋律构成，这旋律处理得很简单，并和充满欢快节奏活动的谐谑曲直接联系。末乐章是无与伦比的，它在处理气势豪迈的基本主题方面显得无限动人和有力量。

155

（引自1874年3月14日《俄罗斯新闻报》上文章）

音乐会上演出了舒曼的三乐章的管弦乐作曲，它未称作交响曲，只是因为他并非由规定的四个乐章所组成。这首乐曲就其令人神往的美来说不次于目前的许多交响曲。

柴科夫斯基所说的这首作品是管弦乐序曲、谐谑曲和终曲，作品第52号，写于第二交响曲问世之前。

156

（引自1872年11月29日《俄罗斯新闻报》上文章）

……瓦格纳就其独特的才华而言原可以站在我们时代的交响乐家的前列，如果他头脑中的偏重理论的气质和错误发展的声誉感没有使他偏离天赋所指引的道路的话。《浮士德》的序曲是瓦格纳唯一的一首独立的交响乐作品……，是他的优秀作品……，同时也是德国交响乐中最佳作品之一。我还不知道有任何一件抒情艺术作品曾经如此激情地表现了人的内心在怀疑自己的目的、希望和信念时所感到的痛苦。卓越的主题（特别是快板的热情主题），中间乐段的主题出色处理，严谨的古典形式，色彩辉煌的配器——所有这些素质使瓦格纳的序曲成为神妙的、深入人心的、可以与贝多芬和舒曼优秀交响乐作品比美的音乐作品。

157

（引自1873年2月24日《俄罗斯新闻报》上文章）

瓦格纳为歌剧《漂泊的航海人》而写的序曲属于这位大师最差的作品之列。除配器良好以外，瓦格纳的这首序曲

不具备任何特别的优点；而且它太不连贯，规模和形式上不足以成为单独的音乐会曲目。序曲开始时弦乐器喧闹中的铜管乐器声十分美妙，但第二主题草率、平常，难以适合交响乐上的处理。

158

（引自1875年3月19日《俄罗斯新闻报》上文章）

音乐会上最后演出了瓦格纳令人神往的、辉煌的《唐霍塞》序曲。

159

（引自1871年11月15日《现代纪事报》上文章）

俄罗斯音乐协会在莫斯科举行的音乐会以瓦格纳为《罗恩格林》所写的出色引子开始。这首乐曲也许是这位著名德国作曲家最成功、最动人的作品了。它描写了一个光明、正义与美的王国，骑士罗恩格林走出这一王国去拯救美丽的、遭诽谤的爱尔莎。瓦格纳在这里第一个使用了一种辉煌的配器效果，从那以后，一切的现代作曲家每当需要在音乐中描绘某种高度诗意因素时都是使用这种效果的……这一效果出于使用最高音区的弦乐器。瓦格纳以惊

人的技巧逐渐强化描绘格拉阿尔的那个温柔、明朗的主题，达到震耳欲聋的响度，然后又逐渐回复到主题的最初处理方式，最终在弦乐器的最高音处平息。听众不由自主地被这一作品中的高度诗意情绪所吸引，他们以十分激动的掌声打破了大厅中死一般的沉寂，瓦格纳描绘的太空中的形象仿佛依然在大厅中奔驰呢。

160

（引自 1877 年 11 月 26 日致梅克夫人信）

昨晚我和柯杰克研究了勃拉姆斯的新交响曲（第一交响曲）……我理解不了它的妙处。在我看来，它阴郁、冷漠、很想追求深度，但却缺乏真正的深度。

161

（引自 1879 年 2 月 19—20 日致梅克夫人信）

巴德鲁① 指挥的音乐会令我满意。我以巨大的兴趣聆听了柏辽兹的《幻想交响曲》。但我并非说，它是我喜爱的一件作品。其中有许多非艺术性的、纯外在性的效果：例如，一味用定音鼓描绘雷声。但圆舞曲和进行曲② 是美妙的。至于那贯串整首交响曲并描绘可爱妇女的主题……您

也会认为它是写得差的！……

① 热·巴德鲁(1819—1887)，法国指挥家。
② 第二乐章中的圆舞曲，第四乐章中的进行曲。

162

（引自1874年1月31日《俄罗斯新闻报》上文章）

柏辽兹着手用交响乐形式写一些场景，其中的中提琴独奏描绘了独立的、典型的个性，它与其它乐器群大不相同。柏辽兹打算用音响表现出他在阿布鲁威山区①漫游所得的感受，而中提琴独奏承担的角色等于是类似拜伦笔下的恰尔德-哈罗尔德②那样的一位感伤的幻想家。交响曲的名称《哈罗尔德在意大利》由此而来……

这首交响曲不属于他的佳作之列，虽然其中有出色的细节，令人从头至尾听来有趣，柏辽兹始终是善于用他那出色配器的辉煌色彩引起人们的兴趣的。主要的主题（描述哈罗尔德感伤性格的中提琴独奏）并不出色，但在他的某些作品中，比如，在这首交响曲第一乐章的插部中，中提琴在竖琴的伴奏下演奏，由于其处理上的外在的美，造成了迷人的印象。交响曲最佳的乐章是第二乐章，它描绘了朝圣者的行列，他们唱着夜曲，而寺院钟声则渐渐远去。第三乐章——山地居民在圣母像前唱夜曲——就主题（柏

辽兹在漫游阿布鲁戚山区时所写的主题）和独创的配器手法而言，是十分典型的。描写暴徒狂饮的末乐章主题不佳，欠缺色彩，形式又呆板，是这部作品最弱的部分。

① 意大利中部的阿布鲁戚山区远离城市和大道；在十九世纪上半叶的艺术家们心目中，阿布鲁戚山区是半开化牧民和强盗们富于浪漫气息的栖身之所。

② 拜伦诗作《恰尔德-哈罗尔德》中的主人公，这部作品曾对当代人的心智起过极为重要的影响。

163

（引自 1875 年 1 月 3 日《俄罗斯新闻报》上文章）

《浮士德天谴》是伟大法国音乐家柏辽兹最出色、最有诗意的作品之一。……最初两个片段有特点，有兴味，富于色彩，但在和声配合上不无笨拙之处，旋律思维也显得生硬，这些是柏辽兹音乐气质上素来的缺点。……《浮士德》音乐的第三个片段是内容与形式显得完全相符的作品。……梅菲斯托费尔在一片自然美景中使疲惫的浮士德昏昏欲睡，并且命令他属下的精灵给浮士德灌注爱情与幸福的甜梦。四外逐渐平静，夜景安谧，远处传来了幻想的圆舞曲声，妖精在匀调摆动的节奏下起舞。要用语言来表达这一段音乐中极致的美，可以说是妄图超越人类语言力所能及的界限。柏辽兹在这里达到的至上高度，只是人类

艺术感觉借音乐之力偶尔能企及的。另外两个片段：燐火的诱惑舞和动人的匈牙利进行曲又把听众带到了人间大地，但这并未妨碍它们闪耀着柏辽兹配器上最华美的色彩。

164

（引自1879年2月12日致梅克夫人信）

我好久没有象昨天在夏特莱① 那样得到音乐上的快感了。在《浮士德》这部作品中有多么奇妙无比的东西啊！我的朋友，你知道吗？一般说来，我绝不是柏辽兹的无保留的崇拜者。他的音乐本质中有某种不足之处，他不善于敏锐地选择和声与转调。总之他有某种谬误之处（在已出版的《柴科夫斯基与梅克夫人通信集》里，"谬误之处"[Уродливость] 误刊为"迎合讨好之处"[Угодливость]——原编者注），对此，我绝难苟同。但这并未妨碍他具有一位最杰出、最细腻的艺术家的心灵，而他是时而达到了不可企及的高度。《浮士德》的若干地方，特别是这一描写艾尔巴河畔的奇妙场景，是他创作中的精美表现……聆听这段音乐时，你会感觉到，作曲者如何充满诗意的灵感，他又是如何被自己的任务所深深激动。有许多其它的奇妙细节，但著名的燐火小步舞曲我不很喜欢。结尾略嫌枯燥，而庄严的终场无任何特殊之处……将近四个小时倾听奇妙的音

乐颇费心神，令我十分疲惫。

① 夏特莱音乐会即由艾·柯伦纳指挥的所谓民族音乐会，于1874年在巴黎宽敞的夏特莱剧场（座位3600）举行。

165

（引自1873年3月10日《俄罗斯新闻报》上文章）

柏辽兹（为歌剧《秘密法官》① 而写）的序曲是这位著名法国交响乐家的早期作品之一……但其中已经充份显示出这位后来创作《浮士德》、《罗密欧与朱丽叶》和《幻想交响曲》的大师的手法。配器从始至终出色，虽然第二主题很欠佳和俗气，但在它的节奏发展和形式变换上构成了序曲最后火热的密接和应的效果。

① 歌剧《秘密法官》并未完成。歌剧中的进行曲后来成为《幻想交响曲》的第四乐章。

166

（引自1869年10月2日致巴拉基列夫信）

您对古诺的交响曲感兴趣①；您了解这位气质古朴的人物所说的模糊话吗？我耐心地对它作了全面研究，从第

一行到末行，认为绝不可能从中发现海顿老人（即便是才能衰竭时期的海顿老人）的气质。

① 不明白柴科夫斯基所指的是古诺早期两首交响曲中的哪一首。

167

（引自1878年3月3日致梅克夫人信）

您知道法国作曲家拉罗的《西班牙交响曲》吗？它是为小提琴与乐队协奏而写的，由五个连续的独立乐章组成，具有西班牙民间主题。这首作品令我十分满意。有许多清新、明快的气息，动人的节奏，美好而和声处理出色的旋律。它和我所熟悉的新法国学派的其它作品有许多相似之处。拉罗就是属于新法国学派的，他和莱奥·戴里勃、比捷一样，不追求深度，但注意避免陈规旧套，寻找新形式和更关心音乐的美，而不象德国人那样遵守既定的传统。

168

（引自1878年11月25日致梅克夫人信）

昨晚我读了里斯① 的两首组曲和拉罗的小提琴协奏曲。后者很不合我意，不能和《西班牙交响曲》相比。组曲则

非常可爱；写得没有自命不凡之处，但却亲切、优美，虽然正如所有现代德国人的作品一样，不够清新。顺便说说音乐中的清新。我向您介绍已故比捷的管弦乐组曲《阿莱城姑娘》。我在彼得堡听过它。这是一件独特的小型杰作。

① 里斯(1846—1932)，德国小提琴家、作曲家和乐谱出版商。

169

(引自1878年11月29—30日致梅克夫人信)

随着进一步了解，我开始喜爱拉罗的小提琴协奏曲了……但这只涉及第一乐章。行板我一点也不合意，而末乐章由乐队演奏时必须十分幽默和逗趣(逗趣这词儿听来很不顺耳，但是怎样去寻求合适的俄文字眼呢?")。

170

(引自1875年11月30日《俄罗斯新闻报》上文章)

圣-桑先生在我们这里初次演出了他的g小调第二钢琴协奏曲①。这首作品十分美妙、清新、优雅和富于动人的细节。其中也反映了对经典范作的深刻了解(圣-桑从这些范作中汲取了形式平衡和完整的非凡技艺)以及异常独

特的创作个性。圣-桑作品中民族性格的一切动人特征：真切、热情、诚挚、睿智，是我们从这位客人的作品中处处可以感到。

圣-桑先生的协奏曲具有很独特的形式，它没有慢速度的中间乐章。为代替慢速度的中间乐章，他写了动人的、十分活泼的谐谑曲。在谐谑曲里，也正像在末乐章里一样，表现了出色的配器艺术以及织体上的许多幽默、幻想和机巧。圣-桑先生在第一乐章里仿佛让听众了解，他是多么崇敬巴赫，并在巴赫的影响下写成这首作品的。值得注意的是，圣-桑先生虽然属于十分重视强烈外在效果的法兰西民族，却如此善于在这部辉煌作品中运用形式和配器的程式化手法，而作品的成功多半是依靠这些手法的。处处显示出他是一位绝无哗众取宠之风的卓越音乐家，这种哗众取宠之风并无伤人之意，是许多能手未能摆脱的，其特点是运用一些尖锐的效果使听众惊讶和受吸引，虽然并非出于形式上的要求。

可是，凡属这些出色的音响效果适宜之处，圣-桑先生却能以出色的艺术加以运用。他的交响诗《死之舞蹈》是我们听众十分喜欢的，其中就显示了手法丰富的创作幻想，这种创作幻想不仅具有独特的音乐思维，而且体现了美妙的形式。这首作品用音响描绘了死之舞蹈的场景（李斯特的大型作品之一就是以死之舞蹈为题的），就其美妙主题、出色配器手法、配器效果所含的卓越趣味而言，属于最新学派的最佳交响乐作品之列。如果将它和李斯特的《死之

舞蹈》相比较，后者在深度、力度和动人气氛方面稍胜一筹，但在美和色彩方面，前者并不稍让。十分可惜，我们的公众并不熟悉圣-桑先生的其它同类作品，我愿向音乐协会管理处指出其中有交响诗《太阳神之子法艾东》一首，它能使我们的曲目增色。

① 在圣-桑(1835—1921)的体裁多样的大量作品中，最著名的是歌剧《参逊和达尼拉》、交响诗《死之舞蹈》和第二钢琴协奏曲。

171

(引自1875年12月10日《俄罗斯新闻报》上文章)

圣-桑先生的第三钢琴协奏曲在一切方面都是出色的，特别是第一乐章中有令人不得不惊叹之处，如清新而十分独特的主题、异常巧妙的主题展示、一些很新颖的和声处理（我这里向专家们指出大三和弦的一贯对应发展，由独特的钢琴华彩伴随）以及卓越的、鲜明的、效果强烈的配器。我对交响诗《奥姆法尔》的喜爱程度就差多了。圣-桑先生在这里使用很平凡的舞曲主题，其中凭借种种配器效果而产生的多样色调无特别动人之处。

172

（引自1879年2月13日致梅克夫人信）

圣-桑有心计、有知识和兴味。有这三种素质就足可应付小型的交响画了，其中有一些他写得很成功。

柴科夫斯基前此不久曾尖锐批评了圣-桑的交响诗《赫尔库列斯大力士的青春》，称它是“很乏味之作”（1879年1月25日致梅克夫人信）。柴科夫斯基对圣-桑交响曲的评价在塔涅耶夫致柴科夫斯基信中有间接证明。塔涅耶夫1889年10月初写的这封信中说道：“我同意您对圣-桑a小调第二交响曲的意见，这首作品演出后未显示任何特别动人之处，最好用最近的c小调第三交响曲来代替，第三交响曲在我们这里还未演出过，它是很好的。”

173

（引自1878年12月4日致梅克夫人信）

我弹了戈达尔的协奏曲①，它有令我满意之处。戈达尔略逊于拉罗，但由于他很年轻，对他还不能作出任何断言。

① 戈达尔(1849—1895)，法国作曲家和小提琴家。信中所指的显然是为小提琴和乐队而写的《浪漫主义协奏曲》。

174

(引自1875年3月25日《俄罗斯新闻报》上文章)

李斯特为但丁的《地狱》所写的交响诗看来并非这位著名钢琴家兼作曲家最佳的作品。在描绘地狱种种恐怖景象的第一乐章中有许多幻想，有许多与主题相符的阴暗色彩，有十分喧响和强烈的外在效果，但在主题上很少创造性，缺乏新意，在主题结合上也缺少有机联系。刻画弗朗契斯卡和巴奥罗苦恋情景的第一乐章中段不乏亲切感和激情，但和李斯特作品中许多其它的类似片段过份相像，特别是和李斯特《浮士德》音乐中的圆舞曲中段相像。第二乐章向听众描写天主教炼狱景象，尽管女声合唱突然从交响乐声中传来，构想得效果成功，但缺乏内容、冗长、极其枯燥……莫扎特将近一百年前所写的《魔笛》序曲曾经予人印象奇佳。这是永不消失的艺术瑰宝之一，天才的大师在这首作品中用微不足道的材料建造了一座华美的、形式完整、细部结构异常齐全的音乐大厦。在这首序曲和李斯特的标题交响曲、幻想曲之间存在着何等样的差别。一方面是，由于创作力量合度，简单朴素的任务造成了丰富的成

果；另一方面是，创新力量和任务的艰巨和大胆不相称。一方面是，思维具有合乎逻辑的联系，形式天衣无缝，处理稳妥，另一方面是依仗和一心追求惊人的效果，各个乐章之间的连接生硬。

175

（引自1872年11月18日《俄罗斯新闻报》上文章）

尼·鲁宾什坦以独奏家身份在俄罗斯音乐协会第二次音乐会演奏了李斯特的一首难弹但却出色的幻想曲（钢琴协奏曲《死之舞蹈》），这首作品是以天主教圣咏开始的一句《最后审判日》作为主题的。李斯特运用变奏形式，以卓绝的技巧处理了这一出色而高度性格化的主题。他在这首乐曲里集中了他丰富的配器与和声技巧，使听众体会到中世纪死之舞蹈中充满的幻想恐怖情景。我不能同意的只是协奏曲的内容说明中告诉听众，说李斯特打算描绘“死神迫害牺牲品的种种情景”。我认为，作曲家只是打算表现死之舞蹈所造成的一般印象，他丝毫未想到在表现主题时刻画国王、商人、农夫受折磨的惨状。这类乏味的设想使音乐从至高的意境降低到如实再现生活的程度，而这当然是和李斯特这样深刻而细致的艺术家的兴味相去甚远的。他当然是从纯技术的音乐构思中选取了变奏形式，这就是说，《最后审判日》的旋律作为基本主题，在结构上是切合

变奏曲；李斯特也就运用了这些特点，并且运用得很成功。

柴科夫斯基对李斯特其它的钢琴协奏曲所作评论是很简单的。他曾经称李斯特的两首钢琴协奏曲“出色”，但在另一场合又曾形容李斯特的第二钢琴曲“出色，但内容相当空洞”。

176

（引自1875年11月23日《俄罗斯新闻报》上文章）

俄罗斯音乐协会音乐会以尼尔斯·加代①的序曲《苏格兰山村》揭幕。加代是门德尔松和舒曼学派现代杰出作曲家之一。他的才具不高，而且很可能在上述两位作曲家的追随者们中间显露不了头角，如果不是因为他是一个丹麦人，并且不顾其本意如何，他的作品中经常传出斯堪的纳维亚民族的乐音，说明他不乏有悒郁的北方大自然色彩的诗意。在加代的一首名叫《奥西安》的序曲中，作者的这种创作独特性表现得十分有力。它在序曲《苏格兰山村》中，特别是在异常细腻、优雅的引子中有所流露。总之，这一作品自始至终令人听来有兴味和满意。

① 加代(1817—1890)，斯堪的纳维亚作曲学派奠基人之一，作有八首

交响曲、七首标题序曲以及其它作品。

177

(引自1872年11月7日《俄罗斯新闻报》上文章)

挪威青年作曲家司文逊① 的小提琴协奏曲闪现独特的才具，虽然其中也有许多现代德国交响乐的陈规旧套。在德国交响乐家这支大部队中，他不过是像一名士兵因功在某一时刻升为军官罢了。司文逊先生是挪威人，虽然拉乌勃先生演奏的协奏曲也显露了作曲家的民族性（挪威和瑞典歌曲有许多类似俄罗斯歌曲的特点)，但司文逊暂时还处于德国陈规旧套的重压之下，这是他在莱比锡音乐学院学习时感染上的。

① 司文逊(1840—1911)，挪威作曲家、小提琴演奏家兼指挥。柴科夫斯基后来对司文逊的意见中肯定的成份增多了。

178

(引自1872年11月29日《俄罗斯新闻报》上文章)

里托尔夫① 为《吉伦特党人》一剧所写的序曲有效果、出色，虽然在作品的形式和配器方面稍嫌粗糙。我不了解

格列本凯尔剧作的内容，因此难以说序曲中段是否合适（那里长笛在竖琴伴奏下奏出了北方斯堪的纳维亚气质的旋律），但它十分诱人。序曲的快板，特别第二主题，充满活力和热情；以进行曲主题构成的结尾造成了强有力的效果，这特别是由于铜管乐组的出色运用。但是，除了这些证明里托尔夫确有才能的优点以外，这首序曲并不像经典曲目那样，在各个乐段的有机溶汇和主要乐思的发展方面成为典范之作。

① 里托尔夫(1818—1891)，作曲家、钢琴家、乐谱出版商，出生于阿尔萨斯。

179

（引自 1874 年 12 月 4 日《俄罗斯新闻报》上文章）

尼·鲁宾什坦弹奏了最佳钢琴作品之一，里托尔夫著名的 d 小调钢琴协奏曲。这首作品特别成功地尝试了将乐队和它的影子——钢琴对比，使钢琴未起首要作用，而是和它的强大对手斗争。为了使听众了解这一作品的基本思想，为了使协奏的乐器在强弱不均的斗争中获胜，里托尔夫的这首作品需要演奏得非常有技巧。第一乐章和末乐章演奏得特别有力、富有光彩，气息豪迈。轻逸而俏皮的谐谑曲表达得诗意细腻、优美动人，而柔板则气质优雅。

论民间音乐

1

（引自1873年3月18日《俄罗斯新闻报》上文章）

俄罗斯民歌是民间创作极其珍贵的典范；它那别具一格的、独特的气质，它那无比美妙的曲调变化，要求人们具有高度的音乐修养，才能使俄罗斯歌曲适应既有的和声规则，而又不歪曲其意念和精神。现在有许许多多庸俗的、冒牌的俄罗斯歌调盛行一时。为了把它们和真正的民间曲调区别开来，人们既需要有细致的音乐感，又需要对俄罗斯歌曲创作有真挚的爱。

2

（引自1875年11月23日《俄罗斯新闻报》上文章）

如果司拉维扬斯基先生① 被认为是什么高举俄罗斯音

乐旗帜的英雄，那我就要说，只有那些根本不懂音乐，特别是不懂俄罗斯歌曲的人才会有这样的想法。俄罗斯歌曲结构独特，旋律线条特殊，节奏别具一格，在大多数情况下不适合既有的节拍分割。对于一位有修养、有才具的音乐家来说，俄罗斯歌曲是一种极为珍贵的、虽然粗糙的素材，音乐家在一定情况下是能够对这种素材加以完善运用的。我们的所有作曲家，如格林卡、达尔戈梅斯基、谢洛夫、安·鲁宾什坦、巴拉基列夫、里姆斯基-科萨科夫、穆索尔斯基等人，都曾运用过俄罗斯歌曲，并且从中汲取过丰富的灵感源泉。俄罗斯歌曲就其本身的原型而言，缺乏完整的艺术形式，是纯粹本能创作过程的产物，所以不能算作是艺术作品。这仅仅是种子，而具备才能和知识的艺术家能够将它培植成参天大树。我可以喜爱紫罗兰、玫瑰花和百合花，但不能因此说我应该见种子而惊喜，只有我的园丁将来会将种子培养成为我所喜爱的花朵。音乐艺术家就他和俄罗斯歌曲的关系而论，也就是一位园丁，他懂得应该用什么样的土壤，在什么样的时间，处于什么样的气温条件下，才能栽培他的宝贵的种子。但是并非任何人都能够成为出色的园丁。必须由高手来处理俄罗斯民间叙事歌、童话和歌曲。俄罗斯歌曲作为一种异常美妙的民族志现象，作为民族创作个性的独特产物，使我们感到兴趣，但在这种情况下应该：或者是就地聆听这种歌曲，也就是说，人们以一种独特的方式演唱它，虽然带原始气息，却吸引俄国人的听觉；或者是在荒僻的乡村为真正的

民间歌手记谱，比如像奥斯塔普·维列萨依②去年在彼得堡曾备受欢迎；最后，或者是向歌曲集求教，我们这里歌曲集固然不多，但其中有出色的作品，如巴拉基列夫先生的歌曲集。为了记录俄罗斯民歌，为它配和声而又不加歪曲，并仔细保存其特性，就需要有像巴拉基列夫先生具有的那样广泛的音乐修养、深刻的艺术史知识和重大才具。一个人如果在天才以至修养和理解力方面不能与巴拉基列夫相比，而又可悲地宣称自己是民歌的记录者和改编者，他就是不尊重自己，不尊重自己的艺术、自己的人民、自己的听众；他就是以亵渎神圣的手侮辱我们民间创作的圣地；他就丧失了争取艺术家称号的一切权利；他所追逐的不是艺术的目的，而是与艺术毫无共同之处的目的。

① 德·阿·阿格列涅夫-司拉维扬斯基（本姓阿格列涅夫，司拉维扬斯基为其艺名）（1834——1908），歌唱家兼合唱指挥。关于柴科夫斯基与他的关系，参见本文第4、第5则。

② 奥·尼·维列萨依（1803——1890），著名乌克兰弹科勃札乐器的民间歌手，1875年3月曾在彼得堡演出。柴科夫斯基并未出席聆听维列萨依的音乐会。

3

（引自1876年12月24日致列·尼·托尔斯泰信）

衷心感谢您送来歌曲。我应该坦率地向您说明，这些歌曲不是出于高手，只带有它们原始之美的些微痕迹。主

要的缺点在于，它们被牵强地纳入规整的节奏。只有俄罗斯舞曲才有强弱拍规整的节奏，而叙事歌与舞曲毫无共同之处。此外，这些歌曲大部分显然也是牵强地用庄严的D大调写成的，这又和真正的俄罗斯歌曲结构不合，俄罗斯歌曲结构几乎始终具有不明确的调性，与古宗教调式十分相近。总之，您送来的歌曲不可能接受正确而有系统的改编，这就是说，不可能将它们汇编成集，因为，要汇编成集，就必需歌曲写得尽量和它们在民间的演奏相符。这是异常困难的事情，需要有十分细致的音乐感和深厚的音乐史素养。除巴拉基列夫以及（在某种程度上）普洛库宁外，我还不知道有其他人能完美地承担其责任。但您的歌曲可以用作交响乐处理的素材，甚至是很好的素材，我将立即用某种方式来利用它们。

列夫·托尔斯泰在音乐会上听了第一四重奏中著名的"如歌的行板"以后将一些民歌送给柴科夫斯基。根据民间歌曲写成的"如歌的行板"使这位作家感动得泪下。托尔斯泰给作曲家写道："送上一些歌曲给您，亲爱的彼得·伊里奇。我刚把它们看过一遍。这些在您手中便是珍宝。但千万请您按莫扎特和海顿的风格加以改编处理，而不是按贝多芬、舒曼、柏辽兹等人故意追求突兀的风格。"这些歌曲的内容不详。

4

（引自 1871 年 12 月 6 日《现代纪事报》上文章）

在司拉维扬斯基先生的花冠上缺少一朵作曲家的荣誉之花；那又何妨呢？我从最近的音乐会海报上见到我们的这位歌唱家也已经准备在这一难以捉摸、不易成功的行当上显身手了。是这末一回事：司拉维扬斯基打算出版他改编的一本俄罗斯民间歌曲集①，这就是说，他在着手一项工作，而这项工作是需要有巴拉基列夫先生所具的高度才能和全面音乐修养才能完成的。

司拉维扬斯基先生并不缺少声乐表演中的那种叫做“帅”的气质，他的成功特别依仗着这一点。现在我根据司拉维扬斯基先生的音乐会海报，可以得出结论说，除以上的气质以外，他还具有民间歌调记谱、配和声方面必不可少的深厚音乐素养、天才和技术功力。……任何一个人，如果他不感到有充分把握，就去用亵渎神圣的手接触像俄罗斯民歌那样的圣地，他必然会受到惩罚。

① 这本题名为《德·阿·司拉维扬斯基歌曲晚会》的歌曲集于 1889 年问世。

5

（引自1868年3月10日《现代纪事报》上文章）

两年以前，里姆斯基-科萨科夫先生出现于我们音乐界，他以通常的德国交响乐形式写了一首交响曲……但是在柔板和谐谑曲里却显现了杰出的才能。特别是根据鞑靼民歌写出的柔板，其节奏奇异（七四拍子），配器美妙……，形式新颖，加上纯俄罗斯和声变化的清越气息，迷住了一切人，并立刻表明里姆斯基-科萨科夫是一位出色的交响乐天才。

6

（引自1880年7月5日致梅克夫人信）

《卡玛琳斯卡雅》是一件多么玄妙异常的作品。一切的俄罗斯当代作曲家（我当然也在其列）凡需要处理俄罗斯舞曲性主题时，总是以十分明显的方式从《卡玛琳斯卡雅》当中汲取对位与和声的组合形式。这当然并非出于故意，而是因为格林卡善于在一部小型作品里集中起数十位二流天才通过苦思冥想方能获得的成果。

7

（引自《1888年国外旅行自述》）

我确信，只有当意大利人不再违背天性地成为瓦格纳派、李斯特派或勃拉姆斯派，意大利音乐才能进入新的繁荣时期。意大利人应该开始从民间创作的宝库中挖掘新的音乐素质，要放弃三十年代风格中过时的俗套，创造出具有本民族精神的新音乐形式。这些新音乐形式要和周围美丽的南方大自然充分协调，闪耀着意大利人特有的丰富曲调和易于领略的外在美。这种外在的美也是意大利音乐天才的典型特色，可能还同时带有深刻性，但那是另一种情调，与德国的深奥不同。

8

（引自1878年3月5日致梅克夫人信）

现在向您谈谈我作品中的俄罗斯因素。我曾经常为了处理自己喜爱的某一首民歌而直接投入创作。这样的事有时是自然发生的，十分突然的（比如，在我们的交响曲① 的结尾部分）。

至于我的音乐中的一般的俄罗斯因素，即旋律与和声

方面与民歌有血缘关系的一些手法。它们产生的原因在于，我生长在偏僻地区②，从幼时起就深刻体会到俄罗斯民间歌曲典型特征中的那种难以言传的美。我热爱俄罗斯因素的一切表现。总而言之，我是一个道地的俄罗斯人。

① 指柴科夫斯基题献给梅克夫人的第四交响曲。
② 柴科夫斯基是在伏特金斯克和阿拉巴耶夫斯克度过童年时代的。

9

（引自 1867 年 7 月 28 日致其弟安·伊·柴科夫斯基信）

我和拉罗什①，在库恩采夫（离莫斯科六俄里的一个美妙处所）度过了一整天，还记录了一位农妇所唱的出色歌曲②。

① 格·阿·拉罗什（1845—1904），音乐评论家。
② 关于此事，卡什金（1839—1920，音乐评论家、音乐史家，柴科夫斯基挚友）曾回忆说："在《省长大人》这部歌剧里运用过一些民歌曲调，其中有一首是柴科夫斯基亲自记录的，以往的歌曲集中没有这首曲调。我说的是《夜莺》一歌。作曲家后来又按原样在他的歌剧《禁卫军》中加以运用。这首歌的曲调是柴科夫斯基在莫斯科近郊库恩采夫镇的玛齐洛瓦村记录的。"

10

（引自1868年12月30日致米·阿·巴拉基列夫信）

尤根松[1]约请我为五十首俄罗斯歌曲写四手联弹曲。我已完成二十五首，它们引自维尔布阿的集子。当然，我取消了维尔布阿的和声而自己另写了，而且还根据民歌的一般气质对曲调本身也作了若干变更。现在我打算从您的集子[2]里采用二十五首，又唯恐您为此不快。请赐告：(1)您是否愿我恪守您的和声而只是将它改编成四手联弹曲（在这种情况下，当然要在封面上写明是您配的和声而由我袭用）；(2)或者相反，您不希望我袭用您配的和声；(3)或者您对以上两种办法都不满意，并且不愿意我采用您的歌曲。总之，在您赐复以前，我不会着手做任何事的。[3]

① 彼·伊·尤根松(1836—1903)，音乐出版家，柴科夫斯基之友。

② 指巴拉基列夫所编《俄罗斯民歌集》，出版于1866年。

③ 巴拉基列夫于1869年1月25日信中答复柴科夫斯基说："至于您打算将我的歌曲改编成四手联弹曲，可悉按尊意。要保持我配的和声，就请保持。愿自己另配，就另配。"

11

（引自 1869 年 5 月 4 日《现代纪事报》上文章）

米·阿·巴拉基列夫搜集和出版了一本出色的俄罗斯民歌集，给未来的俄罗斯音乐提供了极其丰富的材料。

巴拉基列夫的《俄罗斯民歌集》曾多次成为巴拉基列夫本人、里姆斯基-科萨科夫、柴科夫斯基以及其他作曲家的创作源泉。

12

（引自 1869 年 10 月 2 日致米·阿·巴拉基列夫信）

俄罗斯歌曲四手联弹改编曲已告完成。我久久思考，如何处理那些从您的歌集中汲取的素材；最初我打算单纯地根据您的和声改编四手联弹曲，这样做当然是最好不过了；但因为我无权在封面上署您的姓名，如根据您的和声改编，将形成欺骗①，故决定自己动手了。当然，它们大多数听来会有些牵强，我感到您将因此而怪罪我②，但困难是重重的。我对您的歌曲已然习惯，以致要费尽力量才能将它们和您原配的和声分割开。一旦出版，当即送上样

书。

① 巴拉基列夫担心，如果柴科夫斯基写明是根据《巴拉基列夫歌集》的和声，歌集出版商将提出诉讼。

② 巴拉基列夫于1869年5月25日致柴科夫斯基信中说："你所改编的四手联弹曲中，第5、16、20等首，特别是第23首，令我们感佩。它们异常动人。写得不佳的有第10、17、19，特别是第9首甚至不像民间主题，而是用奥地利作曲家拉甫的手法（长号加尖利的小提琴声）写成的，它什么也不像。"

13

（引自1873年2月13日致莫·伊·柴科夫斯基信）

你大概已经从报纸上知道我所写第二交响曲的消息了；我要补充说明的是，它大获成功，特别是《鹤》引起轰动。我将这一成功的荣誉不归诸己，而是归诸这一作品的真正作曲者彼得·格拉西莫维奇，他在我创作和弹奏《鹤》时经常来到我跟前和声而歌。①

我在彼得堡时，曾在里姆斯基-科萨科夫家的晚会上弹奏第二交响曲的终曲，大家高兴得几乎将我撕成碎片。

① 彼·格拉西莫维奇，达维道夫家的老厨师。据尤·达维道夫回忆说，柴科夫斯基曾经从这位老厨师口中记下了自己特别喜爱的一些歌调。

柴科夫斯基因为第二交响曲终曲中运用了诙谐的民歌而经常将它称为《鹤》。

14

（引自 1877 年 12 月 16 日致梅克夫人信）

我从威尼斯带来了一首十分动人的短歌。总之，我在意大利获得了两个愉快的音乐印象。一是在佛罗伦萨，我和弟弟晚间在街上听见一阵歌声，看到了一群人。我们走上前去，原来有个十岁模样的孩子在吉他伴奏下唱歌。他嗓音浑厚，其完美动人的程度即便在真正的艺术家中间也是少见的。十分有趣的是，他唱的歌内容悲切，出于儿童之口显得分外感人。

在威尼斯时，一个带着小女孩的街头歌手有时晚间来到我们的旅舍，他们唱的歌曲里有一首令我喜爱。

的确，这位街头艺术家有一副很好的嗓子以及所有意大利人生来具有的节奏感。意大利人的节奏感素质令我很感兴趣，它和我们的民歌以及民间演唱在气质上完全不同。

15

（引自 1878 年 2 月 20 日从佛罗伦萨致梅克夫人信）

今天是嘉华年会最后一天的前夕。大街上异常热闹。

许多换了装但未戴面具的男子走在人行道上同声歌唱。

您可记得，我从佛罗伦萨曾经写信给您谈到一个孩子，我晚间听他在街上唱歌，他的美妙嗓音令我心醉。三天前我喜出望外地又见到了这个孩子，他又给我唱了《为什么对我变心，为什么将我抛弃》。我不记得是否曾有一首简单的民歌使我产生过如此的感觉。他这回又向我介绍了当地的新歌，它十分动人，我打算再去找他，让他给我唱若干遍，以便记下词和曲。

这里，你在大街上到处可以听见嗓音出色的歌唱，就在此刻，我就听到了远处有非常美妙的歌喉用男高音胸声唱着某一首歌呢。

16

（引自1878年3月27日致谢·伊·塔涅耶夫信）

居伊并非出于臆造地说第一主题（柴科夫斯基的交响诗《里米尼的弗朗契斯卡》的开端）与俄罗斯歌曲相似。这是我去年告诉他的。如果我没有说，他也许发现不了。

17

（引自1878年5月25日致梅克夫人信）

今天是假日……我现在是在一所寺院里。大群人聚集在一起，既有当地人，也有来自郊区的……我来到寺院的前院，那里呈现出一片活跃动人的景象。首先，我非常喜爱这里的民间服装。男子服装与其说是像俄罗斯南方的，不如说是像波兰的。与基辅各省相比，发式更完整地保持着古老传统。妇女们戴着美丽的头饰；姑娘们头戴用人造花编成的帽子，还加上五光十色的装饰。几乎所有的人都有漂亮的珊瑚珠串……盲人们弹奏他们的形状古怪的里拉琴，口唱赞美歌。盲人妇女聚坐在一起唱合唱曲。

在这篇以及下一篇引文中谈的是柴科夫斯基于1878—1880年访问梅克夫人在乌克兰西部的领地勃拉依洛夫时游览附近一座寺院的情况。

18

（引自1879年5月9日致梅克夫人信）

现在我来到了一所寺院……听见盲人们伴里拉琴而歌

唱。这琴按照通常的伴奏乐器里拉琴的称呼，其实与古里拉琴毫无共同之处。值得注意的是，乌克兰的一切盲人歌手都用同样的伴奏曲调唱同样的歌调。我在第一钢琴协奏曲第一乐章中也曾多多少少地运用过这种歌调。

19

（引自1879年12月15日从罗马致梅克夫人信）

昨天我在街上听到一首美妙的民歌，立即就把它利用上了。①

① 柴科夫斯基所听的歌曲名称难以确断。可能是他这时期内记录的歌曲《Ciccuzza》。柴科夫斯基曾经打算将这首歌曲用入《意大利狂想曲》。

20

（引自1879年12月16日致阿·伊·柴科夫斯基信）

一星期前的一个晚间，我曾经去马萨里季诺夫家，听那十八岁的歌手①出色地演唱民歌。这一晚过得非常愉快。

① 罗马歌手阿米契(Amici)后来成为著名的吉他琴手。

21

（引自1880年1月16日致梅克夫人信）

我开始为民歌主题的意大利幻想曲起稿。我打算写一首类似格林卡的西班牙幻想曲的作品。

柴科夫斯基最初曾将《意大利狂想曲》称作幻想曲、组曲。他在1880年1月4日致谢·伊·塔涅耶夫信中说道："我打算写一首民间旋律的意大利组曲。"

22

（引自1880年1月24日致梅克夫人信）

我近年工作顺手，昨天已经完成了民间主题的意大利幻想曲，我认为它将有美妙的前景的。它将取得效果，因为主题动人。这些主题我从民歌集中选取了一部分，另一部分是亲耳从街上听到的。

23

（引自1888年6月27日致库巴信）

我经常清楚地记起您，因为您的出色的歌集使我很感兴趣，我有时利用闲暇研究它。有机会我将针对您的卓越歌集坦率奉告我的意见（特别是谈谈歌集中的俄罗斯歌曲和乌克兰歌曲），但现在我要说的是：佩服您的歌集的优美素质。您为这本歌集费尽心力，艰苦劳动，表现了对艺术、对本民族的爱，还表现了巨大的音乐才能，因为您配的和声是出色的。

现在我看了您所指出的摩拉维亚和斯洛文尼亚歌曲，发现它们确实充满动人之处。

尤根松后天将来我处，我当然会向他转告您的建议，让他出版捷克-斯洛文尼亚歌集。我将力促他同意您的建议，希望事情有成。

库巴（1863—1956），捷克的斯拉夫民歌搜集者、民俗学者。

24

（引自1888年11月26日致库巴信）

您编选的两本新歌集，我已收到并通盘看过了。我要对您说的是，在这两本歌集中，选材比过去的那几本俄罗斯歌集强多了。总之，我对您的出色歌集十分感佩，甚至惊讶。您树立了一座丰碑，显示了您对斯拉夫事业的热爱和忠诚。

我将尽力使俄国国内对您的巨著表示应有的注意，让一般的报刊，特别是音乐报刊向俄国的读者指出您的功绩。

您能否费神详细谈谈您是如何实现编纂泛斯拉夫民歌集这一卓越主张的。

25

（引自尼·德·卡什金所著《俄罗斯民间音乐》一文）

柴科夫斯基并不从事民歌搜集工作，因为他太重视这项工作的意义了，认为需要艰苦劳动，有耐心，花时间，而他由于从事创作，没有时间。然而，在他的乐曲中，他所创的民间曲调几乎和他从其他人的歌集中借用的民间曲

调份量相等。……由此可见，柴科夫斯基虽然并不是蓄意进行工作的民歌搜集者，但毕竟因创作上的需要而搜集了民歌，有时还发现以往无人知晓的动人曲调。在《奥涅金》的第一首农民合唱中，他只使用了民歌的词，歌调他不很喜欢，用他自己的曲调加以代替了，他自己的曲调与民歌气质很相近；在第二首快板合唱中，词和曲都是民间的。

26

（引自裘尔巴赫于1893年7月12日致柴科夫斯基信）

我特别喜爱夏末寂静的、气氛柔和的夜晚。渔舟在水平如镜的湖面上荡漾。我们在阳台上听到一阵凄婉的歌声——只有这歌声破坏了美妙夜晚的宁静。你们应该记得这歌声，你们当时谁都没有睡觉。如果能记起曲调，就将它谱成音乐吧。你让你们国家中的那些未曾听过这歌声的人也为之着迷吧。

原信用法语写成，日期是新历。

裘尔巴赫（1822—1895），1844—1848年间曾担任柴科夫斯基的家庭教师。约四十年后，作曲家又和她在法国重逢。此信是对这次重逢的独特反应，这位往日的女家庭教师的记忆力之真切，使柴科夫斯基感到惊讶。

27

（引自格·阿·拉罗什所写《柴科夫斯基在音乐学院》）

1862年10月30日，我们在音乐协会的一次音乐会上听到了康斯坦丁·里雅道夫用《小河旁，小桥旁》主题所写的合唱幻想曲。柴科夫斯基根据印象写了一首诙谐的钢琴小品送给我，主题是同样的，篇幅一页。

28

（引自《彼·伊·柴科夫斯基的一生》
一书中莫·伊·柴科夫斯基的回忆）

彼得·伊里奇和弟弟们在1865年整个夏季去到卡明卡的达维道夫家中。就音乐而言，卡明卡之行使年轻的作曲家感到有些失望。由于听说乌克兰歌曲旋律异常动人，他打算记录许多民歌，带回彼得堡大批材料供写作之用。但结果未能如愿。他所听到的民歌带有矫揉造作的性质，在美和独创性方面都比不上俄罗斯歌调，以致他几乎一首也没记录。他从卡明卡没有带回众多的乌克兰曲调，而只是录下了一首园林工人经常唱的曲调。他最初将这曲调用在他秋天所写的弦乐四重奏里，然后又以它为主题写成钢

琴曲《俄罗斯诙谑曲》，作品第一号。

29

（引自卡什金所著《回忆彼·伊·柴科夫斯基》一书）

柴科夫斯基在他的早期创作活动中曾经积极运用民歌，并在第一交响曲《冬日梦幻》末乐章中用了《花儿开放》这首歌曲。可惜的是，这首歌曲沦为城市流行歌曲以后，缺点甚多，它的结尾显然不是民间性的，使柴科夫斯基十分困惑。他曾向萨道夫斯基和奥斯特洛夫斯基等熟知许多民间歌调的专家们请教，但他们也只知道流行的城市曲调变体，交响曲中也保持了这一变体。我现在举此例，为的是使将来的人们不要以为《冬日梦幻》的作者最初不很了解民间曲调的性格和气质。他是完全有意识地运用了一首被城市受过教育的音乐爱好者们破坏了的歌调。

30

（引自卡什金所著《论柴科夫斯基》（文选）一书）

柴科夫斯基的第二交响曲大约在 1872 年夏秋之际写成。根据其中运用的两首民歌主题看来，它与其它交响曲不同，可以称为“乌克兰的”交响曲。引子的慢板主题是歌

曲《沿母亲河—伏尔加河溯流而下》的乌克兰变体，这是这个主题的作曲家亲自讲的，他是在乌克兰听了这首歌的。第二乐章的主题取自歌剧《水仙女》，……末乐章的主题又复是乌克兰民间主题。这部交响曲的末乐章写得比其它乐章更早。

31

（引自卡什金所著《回忆彼·伊·柴科夫斯基》一书）

《雪娘》演出以后不多几天，我们音乐学院一伙人打算进行一次郊游，在彼得·伊里奇的建议下选择了伏洛比耶夫山地作为郊游目的地。……农民男女们纷纷来看我们在露天空地上吃喝的客人……尼·鲁宾什坦为农民买了酒和甜食，他举办了一次农村游艺会……鲁宾什坦十分喜爱真正的民歌，他让农民们唱歌，那些农民当然没有待人们催请多久就唱起歌跳起了舞。这个场面留在彼得·伊里奇脑海里，将近十年以后，他在写钢琴三重奏变奏主题时又回想起了这个场面，钢琴三重奏是题献给“一位伟大艺术家”，即尼·鲁宾什坦的。

32

（引自格·阿·拉罗什所著《回忆柴科夫斯基》一书）

彼得·伊里奇亲自及时地给我看了维凯仑的歌集《往日回声》①，他对其中的一首曲调异常醉心，后来甚至将它用在歌剧《奥尔良姑娘》中了。②

① 柴科夫斯基给拉罗什观看法国歌曲集《往日回声》的时间不迟于1877年年中。

② 在歌剧《奥尔良姑娘》里，维凯仑歌集中的法国歌曲原作成为流浪者合唱的基础。但早在创作《奥尔良姑娘》以前，柴科夫斯基就曾将这首歌曲编入《儿童曲集》（《古代法国小曲》）。

33

（引自1877年11月12日梅克夫人致柴科夫斯基信）

人们在窗前为您演奏小夜曲没有？我们在那坡里和维也纳时，每天都有人这样做的。我是多么高兴地在那坡里听到您在《天鹅湖》的舞蹈中所用的歌曲。

34

（引自阿·西米钦科的回忆）

我和彼得·伊里奇有一次在基辅去“夏托大礼堂”（现为基那莫广场所在地——原注）时，听到了乌克兰歌曲的杂曲。柴科夫斯基对这类杂曲的作者十分愤慨，说这是对美妙的民歌进行粗暴摧残。他当时发愿要用乌克兰民歌主题“写点儿什么”，但这个打算显然没有实现。

阿·西米钦科（1856—?），长笛手，柴科夫斯基的学生，1877年起任音乐学校教师、基辅音乐院教授。

去“夏托大礼堂”一事大约发生在1880年8月。

35

（引自米·米·伊波利托夫－伊凡诺夫
所著《我回忆中的俄罗斯音乐五十年》一书）

我在里姆斯基－科萨科夫的劝告下，一直打算搜集格鲁吉亚民间歌曲和舞曲，并且期待适当机会去卡赫季腹地以及阿拉桑山谷……1883年10月，我在乔尔贾兹公爵的领地叶涅谢里村记录了若干动听的曲调，其中有一首摇篮曲

《伊阿芙－那纳》后来被柴科夫斯基用在《阿拉伯舞曲》以及舞剧《胡桃夹子》里，这首摇篮曲就是我告诉柴科夫斯基的几首歌曲中的一首。

米·米·伊波利托夫－伊凡诺夫(1859—1935)，作曲家，著名音乐活动家。

36

(引自阿斯拉尼西维里所著
《彼·伊·柴科夫斯基在格鲁吉亚》一书)

柴科夫斯基力求了解格鲁吉亚歌曲。其弟阿纳托里·伊里奇曾在一次狩猎中获悉猎户中有一个名叫奇克瓦兹的人十分熟悉格鲁吉亚民歌。奇克瓦兹和阿纳托里·伊里奇约定会见柴科夫斯基的日期，他欣然同意提供他所记录的格鲁吉亚民歌。在约定之日，奇克瓦兹带了一本格鲁吉亚民歌的集子去柴科夫斯基处。柴科夫斯基对格鲁吉亚民歌的丰富感到惊讶，并表示将来要加以运用。

柴科夫斯基说道："如果我弟弟在梯比里斯久留，而我将来有机会来此地，我要走遍格鲁吉亚各地，欣赏格鲁吉亚歌曲的特色。"

阿斯拉尼西维里，音乐理论家，梯比里斯音乐学院教授。

谈作曲家的创作与技巧

1

（引自弗·盖瓦尔特著:《配器法教程》俄译本序）

一些俄国青年正在我国目前仅有的两所音乐学院内从事艺术研究，这个译本就是供他们使用的。不认真钻研的态度有害于俄罗斯音乐的发展，我们这两所优秀学府的学生们迟早应该使祖国的艺术摆脱这种祸害，他们将在盖瓦尔特的书里见到一些正确有用的观点，说明了整个乐队的能力以及每件乐器的特性。

弗·盖瓦尔特(1828—1908)，比利时作曲家兼音乐理论家。他所著的《配器法教程》一书于1863年在巴黎出版。柴科夫斯基在彼得堡音乐学院高级班就学时翻译了此书。俄译本曾在1866、1900和1906年三次出版。

2

（引自《和声实用研究教程》一书）

理论对形式，特别是对形式中的和声配合进行概括，并使其系统化，但理论不可能预见音乐实践中的许多个别的、孤立的现象。有才能的学生出于内心的冲动，跨越理论所规定的界限。我们容许他们遵循本能的启示。另一方面，才能较差的学生在理论公式中寻求可靠的支持，即便并未竭力摆脱那些令人为难的规则，他也能获得成效。

我们为和声练习选择了声乐风格，并且一贯赞成声乐风格。声乐风格最有利于研究声部进行的艺术，而声部进行则是和声技巧的全部本质。当然，器乐风格要自由得多，因为它不注意声部的明确数目，它注意的是整个和声群，这种和声群时而压缩成为由不同数目的声部连续配合所构成的形式。和声形式（一般表现在器乐中的和声形式）的表现方法异常多样，人们绝不可能给它订立系统化的规则。分析优秀作品（比如，贝多芬的奏鸣曲），是在研究这门困难的学科方面求得提高的最佳方法。

《和声实用研究教程》是俄国的第一本和声教科书，原文版在 1872—1957 年期间曾出版十次，德译本和英译本分别出版于 1899 和 1900 年。

3

（引自1875年3月19日《俄罗斯新闻报》上文章）

我确实认为，评论界在论述作品质量时，没有任何理由去考虑作者是否多产。不久前，彼得堡的一位音乐评论家在谈及鲁宾什坦先生时表示他写得太多了，以致没有时间以认真的态度对待自己的作品。我多次地听到和读到人们对鲁宾什坦先生和其他几位作曲家提出一些千篇一律的意见，要求作者们对自己要采取批判态度。……这些评论家是否打算说，作者应该竭尽全力地从形式和技术方面对自己的作品进行仔细加工呢？但这本来是不言自明的事情。这些评论家是否认为，作曲家在完成自己的作品以后，就应该并且能够十分公正地判明它是优是劣，值不值得刊印，是否含有新颖、独特、动人的意念和手法呢？但有谁能如此天真地认为这种自我批判是始终可行和一贯无误的。

我们记得，自怨自艾的沉重打击曾经导致果戈里焚毁《死魂灵》第二部，促使格林卡烧掉《一女二夫》的整整一幕以及《塔拉斯·布尔巴》交响曲的重要乐章。对于艺术作品说来，没有比作者（至少是作品刚刚完成时的作者）更差、更偏心、更徇情的法官了。随着时间的流逝，艺术家和他的作品之间的那种异常敏感的内在联系中断了，一切创作

过程中不免带有的那种甜蜜的感觉以及烦恼、痛苦都置诸脑后了，只有在这样的时候，作者才能对自已的作品进行冷静而客观的观察和严格的分析，并作出公正的判断。有时会叹息白白浪费了精力和时间，谴责自己的疏误，甚至为此感到羞愧，但是，那些曾经从事写作、编曲、绘画、雕塑的人们有谁没有经受过类似的自我绝望的打击呢。

我认为，作品的数量从来不应该影响到评论界对作品质量所作的评价，理由很简单：作品数量是完全另一回事，它和作者才能的特点以及他的生活环境直接有关。两位天才具有完全同等的创作力量（指创新素质而言），但其中的一位可能比另一位多产。阅读这两位艺术家的传记，当然会很有兴趣地看到数量差异的原因，但这一切与评论界有何关系？每个人都是按照自己的力量、才能和善良意愿而进行工作的，并且按照他醉心工作的程度，终于排除种种阻力而成为胜利者。

4

（引自1878年2月17日致梅克夫人信）

如何表达写作无明确标题的器乐作品时所体会到的那种不明确的感觉呢？这纯粹是个抒情的过程。这是用音乐来倾诉激动的心灵。从本质来说，内心的感受借音响而流露，就像抒情诗人以诗句述怀一样。区别仅仅在，音乐具

有更加无比强大的手段和细致的语言去表现千百种不同的内心情绪因素。未来作品的种子经常是以十分出人意外的方式突然出现了。如果土壤适宜，也就是说，如果有创作的情绪，这种子会以无比的力量和速度生根出土，吐枝叶，最后开花朵。我除了用这种比喻以外，不能对创作过程有其它解释。全部的困难在于种子出现并处于有利的条件。其余的一切会迎刃而解。当主要乐思出现，开始发展成为一定形式时，我满心的无比愉快是难以用言语向您形容的。忘掉了一切，像疯狂似地，内心在颤慄，匆忙地写下草稿，一个乐思紧追着另一个乐思。有时在这神奇的过程中，突然出现了外来的冲击，使人从这种梦游的意境中觉醒。有人按门铃，仆人进来了，钟响了，想起应该办什么事了……这种中断是令人难受的、十分难受的。时而灵感离去了一段时间。需要寻找它，有时却枉然。很常见的情况是，一种十分冷漠的、理性的、技术的工作过程来提供支持了。人们因此也许会在最大的名家的作品中看到缺乏有机联系之处，出现漏洞，整体中的局部勉强粘合在一起。但不如此也不行。如果被称做灵感的、我现在打算向您描述的那种艺术家的精神状态不断持续存在，那是一天也活不成的。弦将绷断，乐器将碎成片片！只有一件事是必须做到的：主要的乐思以及一切个别段落所构成的总轮廓是自然出现，而非通过寻求而出现，是那种超自然的、不可捉摸、无可解释的力量(即所谓灵感)所造成的结果。

梅克夫人(1831—1894)，艺术庇护人，曾在柴科夫斯基身处困境时给以支持。

5

(引自1878年3月3日致梅克夫人信)

在这里①工作十分适宜，但是到目前为止我还没有能进入这样一种精神境界：落笔自然，不需要作任何自我努力而顺乎内在的动因而写作。原因何在？我不明白。最糟糕的是陷于不愿动笔的状态。需要使自己振作起来，否则是不会取得成果的。我安排自己无论如何每天早晨要做些事情，为工作求取一种良好的精神状态。

① 指克拉朗——日内瓦湖畔的一座瑞士城市。

6

(引自1878年3月5日致梅克夫人信)

有些人打算使您相信，音乐创作是一项冷漠的、理性的工作。您别信他们的话。只有从艺术家受灵感所激发的精神深处流露出来的音乐才能感动、震动和触动人。毫无疑问，即便是最伟大的音乐天才，他们工作时也时而未受

灵感所鼓舞。灵感并非召之即来的客人。可是，工作应该持续进行，真正的忠实的艺术家不可能借口兴致不佳而束手坐待。如果等待兴致来到而不打算去面迎兴致，那就很容易陷于慵懒。应该耐心和有信心，谁善于克服自己的无兴致，灵感将随即显现。我今天就遇上了这样的情况。几天前，我曾经写信给你，说我虽然每天工作，但提不起兴致来。假如我懒得工作，可能会久久一事无成。但信心和耐心从来没有舍弃我，今天，从清早开始，我向您谈过的那种不可理解、来历不明的灵感之火笼罩着我。凭着这种灵感，我预料到自己今天所写的一切将会具有打动人心、深入人心的特质。我相信，如果我说自己很少遭逢上述兴致不佳的情况，您不致怀疑我是在自我吹嘘的。这是因为我善于耐心。我使自己习惯于在任何时候也不甘于冷漠。我学会了克制自己。我庆幸的是，自己没有仿效那些俄国同事的样，他们苦于自信不足、缺乏耐力，一碰到微小困难就宁愿罢手休息。这样一来，他们尽管颇有才具，却写得如此之少和如此不够认真。

7

（引自同上信）

您问我是如何进行配器的。我从来不抽象地进行创作，也就是说，我脑中出现的乐思从来是具有相应的外在

形式的。可见，我是同时构想乐思和配器的。因此，当我写第四交响曲的谐谑曲时，我所构想的与您所听到的相同。它只能用拨奏才有意思。如用弓奏，它定将失掉一切。它将成为无躯体的灵魂，其音乐将丧失一切动人之处。

关于我作品中的俄罗斯因素，我向您奉告，我经常是在仔细研究了某首我所喜爱的民歌以后，径直进行创作的。有时(比如在第四交响曲末乐章)这种情况是十分突然地自我呈现的。

8

(引自1878年4月1日致梅克夫人信)

您说我对莫扎特的崇拜是和我的音乐气质相矛盾的。但是也许正因为我作为本世纪的人感到抑郁和精神痛苦，我才乐于在莫扎特的音乐中寻求慰藉。莫扎特的音乐大多表现了生之欢乐，一种健康的、完整的、不受反射作用所分割的天性体验到的生之欢乐。总之，我认为，在艺术家的心灵中，他的创作能力与他对某一位大师的同情毫无关系。比如，可以喜爱贝多芬，但在气质上却更近似门德尔松。也许，这正表现了两个极端相反的人却互相倾心。两位艺术家之间气质不同却可以相互同情。

9

（引自1878年6月24日致梅克夫人信）

您希望了解我进行创作的过程吗？这问题很难讲透，因为每一首作品问世所处的条件十分多样化。但我毕竟还是力求对您概略地谈谈我是怎样工作的。

首先我要将我的作品分成两类，这对于说明创作过程是十分重要的：

（1）一类作品我写作时是根据自己的主动精神，出于直接的爱好和难以解释的内在要求。

（2）另一类作品我写作时是出于外力的推动，按友人或出版家的要求，根据预约，比如，人们为了工艺展览会揭幕约我写一首大合唱，或者音乐协会管理处为红十字会举办音乐会而约我写一首进行曲（塞尔维亚——俄罗斯进行曲①），等等。

我现在要赶忙声明：我根据经验已经知道，作品的质量与它所属的部类无关。经常有这样的情况：属于第二类的作品，虽然促使它问世的最初动力来自外部，但却十分成功；反之，我自己构想的作品，由于一些附带的情况而不够成功。这些附带的情况具有重要意义，因为进行创作时的精神状态与此有关。艺术家在创作时需要十分冷静。就这方面来说，艺术创作，包括音乐创作在内，始终是客

观的。有人错误地认为进行创作的艺术家在感情激动的时刻能够运用他的艺术表现手段去表现他的感觉。悲哀和愉快的感情始终是以所谓回溯往日的方式表现的。虽然没有欢乐的特殊因由，我却能满怀欢快的创作情绪，反之，处于幸福的环境下，我却能写出充满阴郁绝望情绪的作品。总之，艺术家过着双重生活：一般人的生活和艺术家的生活，而这两种生活有时并非同时并存的。

对于第一类作品来说，不需要任何哪怕是最微小的努力。只要依从内心的呼声……你忘掉了一切，一种完全不可捉摸、难以言传的甜蜜感使心灵为之颤栗，你根本不可能追逐心灵飞往何方，时间确实是悄悄地度过了。在这种情况下带有某种梦游因素。你感觉不到自己的存在。我绝不可能对您谈述这样的时刻。在这种情况下出于笔端或只是形成于脑中的种种都是出色的（如果不写或不想写，那就形成于脑中，这是常有的情况）。倘若没有任何外在的动力将我引回日常的生活，那末，我写和我想的一切定将完美地表现了一个艺术家所能做到的一切。此所以通篇皆美的作品是如此稀少。疏误、堆砌、不均衡、不适应之处便是由此而产生的。

为了创作第二类作品，有时就要使自己振作起来。经常是必须克服懒散和漫不经心。然后会出现种种意外情况。有时胜利得来容易。有时灵感消失不见。但我认为，艺术家的责任就是永不罢休，因为人们的懒散劲头是很强的。对于一个艺术家来说，没有比陷于懒散更差劲的了。

不能等待。灵感是不爱拜访懒汉的客人。她要会见那些想见她的人。必须掌握自己，不要陷于不甚求解，甚至像格林卡那样的巨大天才也犯有此病。这位具有巨大和独特创造力的人物，如果不是活到了晚年，那末在他的壮年时期也是写得很少的。读读他的回忆录吧。您可以看到他工作得不很认真，也就是说，只是在情绪适当时偶一为之。尽管格林卡给我们增了光，但考虑到他的巨大才华，我们不得不承认他没有完成他所负的任务。他的两部歌剧虽然具有异常的、十分独特的美，但却有很不稳定的缺点，因此，除了精绝和不朽之美以外，人们还见到一些很幼稚的、贫薄的曲目。可是，如果这位人物出身在另一阶层，生活在另一种条件下，如果他像一位艺术家那样工作，意识到自己能够和应该尽可能完美地发挥自身的才华，而不是像一位不甚求解者那样随便地写作音乐，那该出现什么样的情况啊。

总之，我现在向您说明：我写作时，或者是根据内在的动力，受高度的、难以分析的灵感力量所促发；或者只是工作着，召唤那种应邀而来或不来的力量；如果出现不来的情况，那末，笔下将会出现欠缺真实感情的作品。

我在情绪正常的情况下，可以说是一直从事写作的，在白天任何时刻和任何条件下。有时我满怀兴趣地感觉到，在我头脑里划归音乐的那一部位中正在不断自动地进行工作，尽管我当时在交谈和会客。有时这是一种准备工作，也就是对计划中的某一乐段处理声部进行的细节；有

时则是一种崭新的、独立的乐思，得将它牢记脑中。这是从何而来的？难解的秘密。

我将草稿写在手边的纸上，有时写在一小片谱纸上。我写得十分简化。旋律出现于脑际，总是有和声伴随着。总之，这两种音乐要素连同节奏从来是不能相互分割的，也就是说，一切旋律思维都带有相应的和声，再加上节奏的处理。如果和声很复杂，就立即在草稿上写下声部进行的细节。如果和声很简单，就写下低音部，有时记下数字低音的数字，时而根本不记低音，它记在我脑中。至于配器，如果是指乐队而言，那末，乐思出现时已经带有配器。但有时在配器时，原来的意图改变了。词从来不能写在音乐之后，因为既是按词谱曲，这个词将要求适当的音乐表现。当然也可以为一首小曲填词，用词迁就小曲，但只要是一首严肃的作品，就不该用以词填曲的方法②。写一首交响乐，然后再为它找一个标题，这也是不行的，因为这里所选的每一段标题都要求有相应的音乐刻划。

起草稿的这一工作阶段是十分愉快和有趣的，有时会带来说不出的喜悦，与此同时，也伴随着焦虑和神经紧张感。但执行计划时却是心境平和的。一件完全成熟的、细节已经在头脑处理就绪的作品，为它配器是一件十分愉快的事情。但誊写一首钢琴曲，或一首单声部小曲，倒没有这种愉快感。

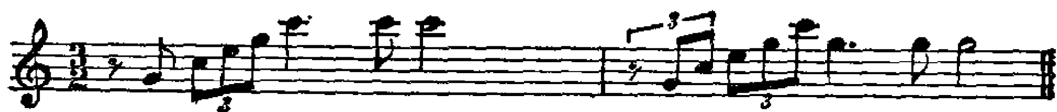
您问我是否遵循既定的形式？可以说是，也可以说否。有这样一类作品，比如像交响乐，需要保持一定的形式。

在这方面，就总的来说，我支持按传统规定的形式，但只是就总的来说，即作品章节的次序而言。在细节上则可以随意变化，如果既定乐思的发展需要这样做的话。比如，在第四交响曲里，第一乐章就是大有变化的。第二主题原该用近关系调、大调调式的，我却用了远关系调、小调调式。在第一乐章中，当主部反复时，第二主题完全没有出现，等等。第一乐章的结尾也是在许多方面不同于传统形式的。在一切以歌词为依据的声乐曲中，以及在幻想曲（如《暴风雨》和《弗朗契斯卡》）中，形式是完全独立的。

您问起根据和弦音构成的旋律。我可以向您明确地解释并举例证明：利用节奏以及重新安排这些和弦音，就可以从中构造成千上万新的、美妙的旋律组合。当然，这说的是主调音乐。在复调音乐中，这些旋律的构造将有害于声部的独立性。在贝多芬、威柏、门德尔松、舒曼，特别是瓦格纳的作品中，经常可以看到用三和弦音符构成的旋律，有才能的音乐家总是能创造出新颖而美妙的旋律的。您可记得《尼贝龙根指环》中“剑”的旋律是多么美妙吗？

我十分喜爱威尔第（一位极有才华的人）在歌剧《假面舞会》中所写的一个旋律：

而鲁宾什坦的《大海》第一乐章中的乐思又是多么清新动人！



如果搜寻脑际，我还可以给您举出许多例子以证明我的论点。整个问题在于才能。才能无止境，有才能就可以从无到有地创造出美妙的音乐。还有什么能比下列旋律更俗的呢？

贝多芬，第七交响曲：



或格林卡，《阿拉贡霍达舞曲》：



然而请看贝多芬和格林卡用它们建起了多么美妙的音乐大厦！

① 即《斯拉夫进行曲》。

② 这个意见反映了柴科夫斯基个人的经验。

10

（引自1878年6月25日致梅克夫人信）

此信是昨信的继续。我昨天对您谈到创作过程时，没有很清楚地说明从草稿到定稿的工作阶段。这个阶段意义重大。凭一时热劲写出的东西，随后还得经过认真检验，修改，补充，尤其是要按形式的要求予以压缩。有时要强迫自己，对自己冷酷无情，也就是说要整段地删去自己热情构想的音乐。虽然我不乏幻想力和创造力，但始终苦于不能改善形式。通过不懈努力，我现在能使形式比较地符合内容。过去我过份轻忽，没有充分认识到认真检验草稿的全部重要性。因此在我的作品中经常可以见到缝隙，各个乐段序列中欠缺有机联系。这个缺点是重大的，经过多年以后，我才逐步改正，但我的作品永远不会成为形式的典范，因为我只能是修改，但没有完全改变我的音乐机体中的本质。我也远不认为，自己已经达到本身才能成熟的高峰。我离此还很远。但我高兴地看到我毕竟是在沿着这条改进的道路逐步前进，并热切希望竭尽所能地达到改进的顶点。因此，我昨天所说直接从草稿上誊写作品，这话是不确切的。这不只是誊写，而且是认真检视构想的一切，加上修改，有时是补充，更经常的是压缩。

11

(引自1878年11月30日致梅克夫人信)

我绝不认为音乐专家是永不犯错误的。他们经常是带片面性的。他们的知识常使他们丧失敏感。由于注意技术，他们时常忽视音乐的本质。

12

(引自1878年12月2日致梅克夫人信)

我突然间觉得，十年来我进展甚少。我现在也和当年一样，对自己不满。比如，我还不能说自己哪怕是有一首作品绝对完美。哪怕是最小的一首！在我的一切作品里，我总是看不到自己应该写出的东西。也许这是件好事！也许这会刺激我去努力工作。谁知道呢？有朝一日，当我终于对自己十分满意时，会不会精疲力竭。

13

（引自1879年2月26日致其弟莫·伊·柴科夫斯基信）

演奏了门德尔松的《宗教改革交响曲》，他的奇妙技巧令我始终惊讶。我是没有技巧的。直到目前为止我就像一个不乏才具的青年在从事写作。人们可以对这位青年寄予厚望，但他却给得很少。

14

（引自1879年6月12—13日致梅克夫人信）

抽象的乐思通过某件乐器或一组乐器化为实际形式，这时候感到的欣慰是难以言传的。这即便不是创作过程中最愉快的时刻，也是最愉快的时刻之一。如果又知道所写的作品代表了工作上前进一步，这愉快就是双重的了。

15

（引自1879年12月16—18日致梅克夫人信）

今天我着手改写《第二交响曲》。一个在工作中求取进

步的人的一生中，七个年头具有多么大的意义啊。七年以后，我再来看今天的作品，是否会像我用今天的目光看待1872年所写的作品一样呢？很可能如此，因为理想之路无止境，而七年以后，我还没有老呢。

16

（引自1880年8月1日致塔涅耶夫信）

我在创作，也就是说，借助音乐语言表露我的意境和情绪，当然，我也像所有讲话的人一样，有所言，或有所欲言，需要有人聆听。听众愈多，我就愈加高兴。我在这方面的确是爱好荣誉并全力争取的。我要求、期望、喜欢有人对我的音乐感兴趣，称赞和爱好它，但我从来不谋求人们对我个人感兴趣，对我的外表、我的谈话感兴趣。

17

（引自1880年8月9—18日致梅克夫人信）

既然我经常认为需要用音乐语言发言，我当然需要有人聆听，我的听众圈子愈大，对我愈加称许，就愈好。我满心希望我的音乐得到传播，有更多的人喜爱它，并从中得到慰藉和支持。

18

（引自1880年10月24—27日致梅克夫人信）

当然不该由我来判断自己作品的价值，但我可以以手捫胸，说明它们全部(除少数作品例外)都是我所体验和感受的，并且是直接出于我的内心。而对我来说，最大的幸福是，世界上有另一颗与我相亲的心对我的音乐作出如此敏感的反应。这颗心感受到我写作时所怀的一切情感，我每念及此，不禁神驰。您别以为我见到过许多这样的心。至于专业音乐家，我很少从他们身上获得热切的同情。

您问我为什么不写三重奏？原因是，我的听觉器官完全不能忍受钢琴和小提琴或大提琴独奏的结合。这些音响在我看来是相互干扰的，请您相信，听带有小提琴或大提琴的三重奏或奏鸣曲，我认为是纯粹受折磨。我不打算解释这种生理学现象，而只是提出问题。小提琴和大提琴的咏唱似的音响带有奇异的色彩，它和乐器之王在一起，显出一种单方面的美，而乐器之王——钢琴是枉然地打算表示它也像它的对手那样歌唱。在我看，钢琴只能在三种条件下出现：（1）单独地，（2）与乐队作斗争，（3）作为伴奏，亦即为画家作衬托。但三重奏却意味着平权和均衡，而在一面有弦乐器，另一面有钢琴的情况下，怎么会有平权和均衡呢？不会有的。此所以在钢琴三重奏里始终有某

种牵强之处，三件乐器中的每一件所不断演奏的并不真正切合该乐器的素质，而是由作曲者强加于它的，因为作曲者经常会碰到困难，不知道如何安排声部和乐思的构成部份。我十分尊重贝多芬、舒曼、门德尔松诸作曲家的艺术以及他们克服困难的能耐。我知道有许多三重奏具有出色的音乐质量，但我喜欢三重奏这种形式，所以不能为这种音响组合写什么带有真切感情的作品。

柴科夫斯基在1881年和1882年之交竭力克服了他"对这种乐器组合的反感"(1881年12月14—15日致梅克夫人信中语句)，为"纪念伟大艺术家"(尼·鲁宾什坦)写了一首钢琴三重奏。他在1882年1月9日致安·伊·柴科夫斯基信中说"我致力于这种自己从未触碰过的形式。"

19

(引自1881年8月23—25日致塔涅耶夫信)

没有比寻求新颖独特性更为枉然的了。有才能的创造者从来不考虑这一点。他们寻求美，至于这种美是独创的，或是仿效的，那是将来会显示出来的。

什么叫做醉心于理论！您希望我埋首从事日常曲调的对位处理以及模拟、华彩，总之，变成那位若斯金·德勃列①。但您想想，谢尔盖·伊凡诺维奇，我按自己的音乐气

质，能搞这一套吗？如果我这么做了，那末，除了出现一些枯燥的音的结合以外，不会有其它结果。

看来，我不仅再也写不出什么好作品，而且是再也写不出什么作品了。不管我选了什么形式，没有一种是令我中意的。到处是一堆缺少不了的废品，到处是陈旧过时的手法，到处是程式化和虚假！倘若我还年轻，那我把这种（已有一年之久的）放弃一切创作的情况说成是，我在积蓄力量，我将突然地开辟一条新的、自己的道路。可是啊！岁月不饶人。我已经不能像善鸣的鸟那样天真地写作，而创造什么新事物，精力已经不济。我在当年干得很缺乏条理，但数量很多，因此感到疲惫了。居伊先生一贯指责我的事，我现在做到了，我开始“用批判的态度对待自己”了。结果怎样呢？这种情况一旦开始以后，闷葫芦立刻就盖上了，过去，我在“不用批判的态度对待自己”的时候，曾经从这闷葫芦里取出了许多的音乐，虽然它们都是平平常常的。

① 若斯金·德勃列（约1445—1521），荷兰学派杰出作曲家之一，模拟风格的高手。他就像莫扎特以前的一切作曲家一样，不为柴科夫斯基所喜。

20

（引自 1883 年 5 月 3 日致梅克夫人信）

我过去和现在都是以一颗挚爱的心从事写作，从来不关心听众是怎么看待我的作品的。因为，在我进行写作的时刻，一种创作者的情绪使心头温暖，我认为，所有的听众都会感应我的情绪的。

21

（引自 1883 年 7 月 1 日致梅克夫人信）

主要从事创作理论研究的理论家和作曲家之间是有极大差异的。每一位优秀的音乐家，特别是音乐理论家和评论家，都应该在各类创作中一试身手。但远非每一位音乐家，即便是对音乐学术各个领域有深刻研究的音乐家，都具有创作才能。不过，哪怕是为了在写作方面稍微地（并不带有任何真正从事创作的意图）有些体验，为了切实地从事创作研究，就必须具有相当的音乐才能和敏感的音乐气质，非此则不足以言理论家和评论家。

22

（引自1890年3月3日致莫·伊·柴科夫斯基信）

拉罗什①写信给我说，他和纳勃拉夫尼克②都埋怨我如此匆忙地写出了《黑桃皇后》！他们怎么不了解，匆忙工作是我的基本特点?！我只会匆忙地工作。但是匆忙绝不意味着我马马虎虎地写作歌剧。我也有慢慢写出的作品，如《女靴》、第五交响曲，它们并不成功，而舞剧《睡美人》我写了三个星期，《叶甫盖尼·奥涅金》也快得出奇。关键在于怀着热爱的心情从事写作。

① 盖·拉罗什(1845—1904)，音乐和文学评论家，柴科夫斯基之友。
② 艾·纳勃拉夫尼克(1839—1916)，作曲家兼指挥家，曾多年担任彼得堡玛利亚剧院音乐指导。

23

（引自1890年5月18日致罗曼诺夫信）

我将十分高兴地在您家和玛依科夫①谈论艺术界中对事业的匠气态度问题。打从我开始写作时，我就给自己提出了一项任务，要求像莫扎特、贝多芬、舒柏特等杰出

音乐大师那样对待自己的事业，倒不是像他们那样伟大；要求像他们那样用鞋匠的态度从事写作，而不是像格林卡那样用贵族的态度从事写作，但格林卡的天才我是并不否认的。莫扎特、贝多芬、舒柏特、门德尔松、舒曼创作他们不朽的作品时完全像鞋匠缝鞋一样，这就是日复一日地大部份按订货而工作，结果出现了某些杰作。倘若格林卡是位鞋匠，而不是贵族，他将会写出十五部歌剧，而不是两部(的确，这两部是出色的)，还会加上十部奇妙的交响曲。我真懊丧得要痛哭，当我想到，格林卡如果不是出生在农奴解放时期前的贵族家庭，那会给我们带来什么。要知道，他仅仅是显示了他能做什么，而没有做到他能做的十二分之一。比如，他在交响音乐方面仅仅像玩票似地写了《卡玛琳斯卡雅舞曲》和两首西班牙序曲，即便如此，他的创作才能显示的力量和独创性已经令人惊叹。倘若他按自己的生活条件能像上述西方音乐巨擘们那样工作的话，结果又将如何呢？

但是，即便我深信，一位音乐家如欲达到他本身才能应有的高度，必须学习像手艺工人那样工作，但我绝不认为，在其它艺术领域内也该如此。比如，在您所选择的艺术领域内，我就认为不能强迫您从事创作。在抒情诗创作方面不仅需要情绪，而且需要见解。而这种见解是由事件和现象所激发的。意志不能影响事件和现象的产生。可是，对音乐来说，唤起一定的总的情绪就行了。例如，为了写一首悲歌，我可以激发自己的感伤情绪。但是，对于

诗人来说，这种感伤情绪必须以所谓具体词句表现出来，而这就必须有某种外在动机、从旁而来的动因。总之，在这一切方面，创作手段的不同具有巨大意义。适用于一方面的却不能适用于另一方面。比如，我的同事们大多数不喜欢按订约写作，而我在有人要求我写作，给我规定日期，急切期待我完成作品时，却不是这样想的。

罗曼诺夫(1858—1915)，大公，二流诗人。柴科夫斯基晚年时曾给他写过一些内容丰富的信，探讨文学和音乐美学问题。罗曼诺夫于1897—1908年间曾任俄罗斯音乐协会副主席。

① 玛依科夫(1821—1897)，诗人，许多俄罗斯作曲家曾根据他的诗词谱曲。

24

(引自1892年11月12日《彼得堡生活》
杂志所载《柴科夫斯基谈话录》)

您在什么时间工作？

为了工作，我就去到克林的那个藏身之所，或者到国外某个安静的角落，过一番隐居生活。我从上午十点工作到中午一点，再从五点到晚八点。深夜我是从来不工作

的。

很想了解一下：您的乐思是怎样产生的？

我的工作制度是纯粹手工业式的，也就是说，绝对正规化的，始终在同一时刻，没有半点马虎。一旦我摆脱了与我的劳动不相干的种种遐想而着手工作时，乐思就从我的脑中产生了。不过，大部分乐思是在我每天散步时涌现的，而且，由于音乐上的记忆力特别差，我随带着笔记本。

有人认为，我们时代的作曲家如果不在相当程度上重复一些伟大音乐艺术大师早先已经表现的内容，就难以提出什么真正的新东西。

不，情况不是如此，音乐材料，也就是说，旋律、和声、节奏，是绝对汲取不尽的。再过一百万年，如果我们所理解的音乐仍旧存在，那末，我们的音阶里同样的七个基音，它们的那些节奏活跃的旋律组合、和声组合，仍将是新乐思的源泉。

25

（引自1871年12月6日《现代纪事报》上文章）

可以断言，在未来的艺术史上，本世纪下半叶将被下几代人称做舒曼时期。舒曼的音乐既与贝多芬的创作有本质联系，又有截然不同之处，它给我们打开了新音乐形式

的整个世界，触动了他的伟大先行者们尚未触动过的弦。我们看到舒曼的音乐反映了我们精神生活的深奥过程以及现代人内心怀具的疑虑、绝望和对理想的追求。

26

（引自1872年9月17日《俄罗斯新闻报》上文章）

评价一些重要的艺术作品，主要的不是根据作品中表现出来的直接创造的力量，而是根据显示出这种力量的形式的完美，根据各部分的平衡，根据思想及其外在表现的有效融合。难怪贝多芬被看作是作曲家中间绝对的第一人，虽然任何音乐家都知道，莫扎特，甚至舒柏特也具有同样强度的音乐灵感，即便不是更胜一筹的话。如果我们要在音乐的众神殿上为格林卡觅取席位的话，那末，仅仅就他的强大创作天才的力量而言，他就可以和音乐艺术界的一些最伟大的代表人物并列；但是问题在于，命运没有给与他巨大才华充分焕发所需要的那种环境、那种发展条件。这是一头狮子披上了一张象征着不认真态度的羊皮。像神话中的勇士那样，他具有一种自己没有意识到的力度，也不善于使这种力度得到应有的发挥。

27

（引自 1872 年11月 18 日《俄罗斯新闻报》上文章）

舒曼的伟大之处在于他一方面富于创新能力，另一方面他所显露的内心情绪十分深刻，他所显示的个性十分突出。至于谈到这些情绪的外在表现方式，那就始终有所欠缺了。也许，舒曼只是在他的最佳时刻才做到了形态分明。舒曼在晚期艺术活动中之后退一步，表现在，虽然内容的强劲有力显然并未减弱，但作品形式上的外在缺点更加明显了。这位伟大的艺术家已经被他的精神病的预兆所征服，仿佛不能用一种宁静、客观的态度对待自己的作品。一种宁静、客观的态度可能使他对美学上的形式条件予以应有的注意，任何艺术作品如果不遵守这些条件，是不能做到完美无疵的。折磨人的饱满情绪要求宣泄，而一位艺术家，他还没有能完全对付得了一件作品中难免存在的技术上的形式主义，就已经忙于从事新的工作，他不愿守候，不让他初次飞跃的灵感成熟和表露。舒曼在他的晚年不停顿地工作，仿佛是担心那临近的灾难会使他如此希望在音响中表达的一切突然中断。

舒曼在配器上特别不得手。他不擅于从乐队中汲取光与影的对比效果以及各组乐器的交替，而配器艺术也就存在各组乐器的巧妙结合之中。他的配器之缺乏色彩和稠密

在许多情况下不仅令人感受不到他的交响乐作品具有一种绝顶的美，而且经常使一些特别缺少素养、预先未作研究的听众绝无可能认识这种美。

28

（引自1872年11月29日《俄罗斯新闻报》上文章）

在科学和艺术工作者中间，可以区别出两种截然不同类型的人。

一种类型的人，根据自己的天赋，坚持走生活使命所召唤的道路，而这种生活使命是和他的才能、他的个性相符的。他们不挑选某种时髦的主张作为口号，不用打倒权威作手段为自己扫清道路，不自诩有先见之明给盲目的世人指示迷津；他们按照自己的整个气质和开展活动的时间、地点条件进行工作，从事研究、观察、改进和发明；他们完成了自己的任务，退出了历史舞台，给后代人留下自己的劳动成果，供他们使用和享受。属于这一类型艺术工作者的有巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、门德尔松、舒曼、格林卡。

另一种类型的人，由于过份热中于尽快取得显赫地位，他们吵闹地从人群中挤过去，叫嚷着驱赶沿途所有的人，企图以某种特殊手段引起大家对自己的注意力。这类艺术家打起了某种新的、虽然经常是意念虚假的旗帜，他们为

实现其意念而煞费心机，结果只是以他们的唐吉诃德式的乖张行动使世人惊讶。他们不是以自己的作品，而是以自己十分突出的个性引起人们的注意。属于这类人的有瓦格纳，谢洛夫也多少地属于这类人。

29

（引自 1873 年 3 月 10 日《俄罗斯新闻报》上文章）

应该区别音乐创作中的两种不同的要素：纯粹的独创能力和幻想。音乐史提供了一些例子，说明有些音乐艺术家具有第一类型的杰出才能；他们的心灵是美妙的旋律思维与和声的汲取不尽的源泉，他们达到这种境地并非由于紧张劳动，而是靠本能和爱好。但是他们缺乏鲜明而丰富的幻想，不能多方面地阐发自己的乐思，不能发展和扶持自己的乐思，不能用全面发展主题的方法创作出内容和形式都丰富的作品。这类音乐家有舒柏特，肖邦也多少属于这一类，还有我们的达尔戈梅斯基。另一类型的作曲家具有创作精神的第二个方面，这就是说，他们虽然发明力量比较弱，但善于运用不同的气质、色彩对比和外在表述美的一切特点，从乐思的胚胎上引出其中包含的一切。我举门德尔松、李斯特、我们的巴拉基列夫作为这类音乐艺术家的例子。只是在最伟大的艺术家，如莫扎特和贝多芬的作品中才能见到旋律、节奏、和声的独创性与丰富多采的

幻想之间有均衡的结合。

30

（引自1873年3月1日《俄罗斯新闻报》上文章）

柏辽兹在艺术史上提供了一种既鲜明又独特的现象。他虽然在自己的艺术的某些方面达到了很少几位艺术家能达到的理想高度，但是却没有写出一首作品表现了最杰出的艺术作品固有的那种技术完美性的平衡和全面，内容深刻与形式美的相符。他在许多方面给自己的艺术开辟了新路，但与此同时，并没有成为新学派的领袖，没有培养出一个仿效自己风格的人。

不论柏辽兹创作的若干方面如何出色，不论他的动人的个性在当代的许多著名音乐家中间显得如何突出，但我确信，他的音乐绝不会深入群众，绝不会成为听众的共同的财富，我讲这番话，是将他和莫扎特、贝多芬、舒柏特、舒曼、门德尔松、梅耶贝尔所达到的程度相比，将他和瓦格纳不久后要达到的程度相比。他在同时代音乐家中间的孤独处境、他的受挫、公众和音乐迷对他的冷淡，其原因在于他与众不同的音乐气质具有种种特点，在于他的创作天资在许多方面有所欠缺。

柏辽兹在和声艺术上很不得手，而这对于基本乐思的丰富发展来说是如此重要。在他的和声中有某种古怪的、

时而为细致的听觉所难以接受的东西，从中可以觉察到某种不正常的断续性，缺乏天生的鉴别力，声部进行生硬而不连贯，这些都妨碍他的作品直接影响听众的音乐感觉。

柏辽兹对人们的想像力施加影响。他善于引起人们的兴趣，但很少能感动人。他旋律灵感贫乏，缺少细致的和声感觉，但十分善于用幻想手法操纵听众。柏辽兹将他的全部创造力投放在音乐美的外在条件上。这一意图所取得的成果便是：配器奇妙，音响绝美，大自然和幻想世界的音乐刻划活灵活现。柏辽兹在这些方面是一位手法细腻、富于灵感的诗人，一位令人望尘莫及的大师。

31

(引自 1874 年 11 月 27 日《俄罗斯新闻报》上文章)

在评价艺术的优美性方面，群众常常是不够深思熟虑的。他们只注意鲜明的色彩、动人的图景和触目的效果，而细腻的音响、完美的细节和周详的结构则因可悲的缺乏远见而遭到忽视。需要时间，许多的时间，才能从画面背景上开始分辨出最初没有注意和没有懂得的细节。音乐作品越是成为群众的共同财富，群众就越是开始惊讶地看到许多原先没有重视的美妙之处。但是也有少数作品能使细致的鉴赏家和修养较差的大多数人同样喜爱。它们的美永不消失；听得次数愈多就愈加喜爱；它们的基本乐思独特

有力，令人难以捉摸，它们绝不陷于一般化，人们无法模仿。贝多芬第七交响曲行板乐章① 便属于为数极少的这类作品之列。这一美妙交响曲第二乐章的前后几个乐章都不比第二乐章差，但第二乐章理应更受公众喜爱，这一部分是因为曲调迷人，发展不复杂，一部分是因为音响具有实质性的美，也就是说配器出色。

① 贝多芬将第七交响曲第二乐章另标作小快板。

32

（引自1875年1月3日《俄罗斯新闻报》上文章）

柏辽兹不善于像贝多芬那样，用基本乐思的简单而数目众多的和声节奏组合建成音乐大厦。这座大厦以它整体的美和细部的完善令人惊叹，虽然各个部分有所不同，形成对比，但主要动机却是十分一致的。色彩对贝多芬说来是手段，对柏辽兹来说则是目的。如果在分析艺术作品时推测创作的过程，并将贝多芬和柏辽兹的交响乐作品进行对比，那末我就要说，在贝多芬的作品中最初出现了抽象的乐思，这种乐思通过作曲家的幻想，后来体现在外在形式之中，而在柏辽兹的作品中，则是美的形式和美的鲜明结合的概念导致乐思的产生。

33

（引自同上文章）

里姆斯基-科萨科夫第三交响曲造成的总印象可以这样说明：技术超过了思想素质；缺乏灵感和激情，与此相反的是：优美的细节五光十色，精雅过甚。里姆斯基-科萨科夫显然处于中间态度；他在寻找支撑点，摇摆于倾向新颖（这是最早就标志在他的旗帜上的）和暗中同情古旧音乐形式之间。这位作者未能拿定主意公开地站在哪一边，而是交替地戴上保守者和革新者的面具。透过这一面具不断地显示出一种强有力的、才华出众的、异常动人的创作个性。当里姆斯基-科萨科夫最终达到他的明确的发展阶段时，他当然会成为我们时代的一位极为出色的交响乐家。这位交响乐家所接近的是古典主义（他的音乐气质与此相合），而不是柏辽兹和李斯特那种散乱的浪漫主义学派。这是一位从良好字义上来说的音乐折衷主义者，象格林卡一样，将古典形式和手法的严整结构与外在表述的眩目之美结合在一起，而这种外在表述的眩目之美却是新学派的特质。

里姆斯基-科萨科夫在快板中处理形式的卓越技巧、惊人的配器知识以及主题对位处理的能力，所有从事交响乐写作的人都不能不羡慕他的这种能力。我并不是说我特

别喜爱这一乐章的主题，但是作曲家善于运用形形色色的音乐手法使这主题的动人之处片刻也不减弱。里姆斯基-科萨科夫使他的乐队在许多处发出玄妙的音响。比如，在引子中有一段，长笛在低音区用齐奏演出了一个乐句，它和用小提琴和中提琴奏出的主题句形成对位；又如另一段中，单簧管十四次反复单拍子乐句，与此同时，小提琴则以强有力的断弓奏出了扩展了的原有主题。这是十分独特、新颖而带幻想的。

交响曲的精华处是谐谑曲；在这里，里姆斯基－科萨科夫的才能未受有害的反复所束缚，而是充分得到显示。独特的五四拍子是这一乐章效果感人的基础，它和对比性的节奏不断进行斗争；这种抑扬格、扬抑格、扬抑抑格、抑抑扬格的同时并存，促成了一种对比性异常迷人的效果。如果加上里姆斯基－科萨科夫的卓越配器技巧，和声线条的轻逸平稳，结果就出现了一首十分独特动人的作品。

以后各章中只有一些煞费苦心的技巧工作的痕迹。行板，特别是末乐章中，作者悉心地将交响曲的一切主题结合在一起，显得枯燥、冷漠，时而还有些粗俗（如果容许这样形容的话），尖锐的效果过多，这些效果溶合成一堆飘忽不定的、什么也不表现的音响。

34

（引自1875年1月19日《俄罗斯新闻报》上文章）

莫扎特的《朱比特》交响曲是交响音乐的珍品之一，尤其是在末乐章中充分显示了杰出大师的复调天才。他善于用极少的材料筑成一所大厦。出色的是，尽管对位组合异常复杂，交响乐主题开展十分广泛，对比的交替效果无限丰富，莫扎特却只用了编制十分有限的乐队。

35

（引自1875年3月19日《俄罗斯新闻报》上文章）

我们的音乐素质是这样显现的：初听一首交响曲时，能够清楚辨别和掌握的，只是两三个经过复调和配器处理的主题。根据这种艺术理解的条件，音乐科学中交响乐作品形式的创造和策划都只着眼于两个主题，再至多加上一个次要的主题。

不论贝多芬的热心崇拜者如何说法，这位音乐天才的创作生涯末期的作品绝不会令人（即便是有音乐感的听众）完全理解，原因在于主题过繁，还有与此相应的形式不平衡。要欣赏这类作品的美，在我们看来，必须熟悉它们，

而一班平常的、哪怕是对音乐敏感的听众是不能感受的；为了了解这一点，不仅必须有良好的土壤，还需要有音乐专家才能经营的那种耕作。

36

（引自1875年3月25日《俄罗斯新闻报》上文章）

莫扎特约在一百年前创作的《魔笛》序曲令人产生愉快的印象。这是永垂不朽的艺术珍品之一，杰出的大师在这首乐曲中用有限的材料建造了一所华美的、形式完善的、细节异常丰富的音乐大厦。这首序曲和另一首标题交响乐作品——李斯特的幻想曲① 之间有多么大的区别。一方面是，任务虽然简单，却因为创作力量强劲的缘故，获得极其丰富的成果；另一方面是，创新力量和艰巨任务不相称。一方面是，乐思具有逻辑联系，形式完美，处理朴素有力；另一方面是，牵强，一味追求惊人的效果，各个乐章之间结合生硬。

① 李斯特的《但丁》交响曲被称做幻想曲，这显然是由于这首作品的形式和惯常的四乐章交响曲很少相似之处。将李斯特的作品与莫扎特的组曲相比，带有可争议的性质。对李斯特的创作有高度评价的居伊和斯塔索夫则认为莫扎特的音乐形式陈旧，内容稚气。

37

（引自1875年11月30日《俄罗斯新闻报》上文章）

舒曼的第四交响曲充分表现了他一贯的创作素质：旋律创新异常多样，和声组合独特新颖，主题处理十分巧妙，情趣清新深邃，再可加上另一种优点，即他的音乐从来没有那种多余的、空泛异常的因素，这是像舒柏特那样的杰出创作天才也是难免的，法国人把这叫做remplissage。

38

（引自1877年12月24日致梅克夫人信）

所有彼得堡近来出现的作曲家都是一些很有才能的人，但他们全都患有可怕的自负症，贸然地认为自己比整个其余的音乐界高出一筹。最近以来，里姆斯基－科萨科夫成了他们当中例外的一人。他们中间唯独有他在五年以前看出他们的团体所创导的思想实在是毫无根据的，他们对学校和古典音乐的轻视，对权威和典范的嫌恶不过是一种无知而已。我这里有他在这一时期里写的一封信。他十分失望地看到多年来徒劳无功，而他走的是一条没有出路

的小径。他于是问道，他该怎么办呢？当然，需要学习。这样，他就开始学习了，而且是如此勤奋，以至学校的技术课业成为他的必经之途了。他在一个夏天里写了无数的对位习题和六十四首赋格曲，并且立即送了其中十首给我看。赋格曲写得相当完美的，但我立刻就看到，一种反作用使他产生了过分厉害的转折。他从轻视学校陡然地转变到崇拜音乐技术。在这不久以后，他的交响曲和四重奏问世了①。两首作品都充满巧思，但带有迂腐习气。显然，他现在正经受危机，而危机如何结束，还难以预言。他或者会成为一位巨匠，或者会完全陷入对位的把戏里。

① 指第三交响曲和F大调弦乐四重奏。

39

（引自1878年3月3日致梅克夫人信）

您知道法国作曲家拉罗的《西班牙交响曲》吗？它是为小提琴与乐队协奏而写的，由五个连续的独立乐章组成，具有西班牙民间主题。这首作品令我十分满意。有许多清新、明快的气息，动人的节奏，美好而和声处理出色的旋律。它和我所熟悉的新法国学派的其它作品有许多相似之处。拉罗就是属于新法国学派的，他和莱奥·戴里勃、比捷一样，不追求深度，但注意避免陈规旧套，寻找新形式

和更关心音乐的美，而不像德国人那样遵守既定的传统。近十年来出现的法国作曲家新的一翼将大有作为。

40

（引自1878年3月16日致梅克夫人信）

请读一读奥托·扬所写的那部篇幅甚大但内容有趣的莫扎特传记①。您会从中看到一位多么奇异、完美、善良、白璧无瑕般的人物。这是伟大艺术家理想的化身。他根据自身的天才的潜在召唤而创作。他像夜莺歌唱一样地写音乐，就是说不用犹豫，不用对自己施加压力。他是多么轻松地进行写作！他的天才是如此杰出，以至一切作品都是直接写成总谱的。他在头脑中处理了一切细节，经常是一开始就将小号或其它乐器的分谱写成，接着又写其它作品，那也是在意想中已经准备好的，最后又转回来写原来的作品。对他来说，不存在任何困难。他不知道有妒忌、仇视和恶意，而我认为，这一切可以从他的音乐中听出来，他的音乐的本质就是友善、明智和爱抚。

① 德国历史学家、语文学家兼考古家奥托·扬所写《莫扎特》一书出版于1856—1859年，迄今未丧失其价值。由阿贝尔特改编的最新版本于1955—1956年在来比锡出版。

41

（引自同上信）

的确，莫扎特过份慷慨地消耗了他的力量，经常不是根据灵感，而是为了需求而写作。既便是贝多芬和巴赫也写过不少较差的作品，它们和杰作不能并列。但列举出莫扎特的歌剧，他的两三首交响曲、他的《安魂曲》、六首题献给海顿的四重奏曲、g 小调弦乐五重奏等作品，您难道能说在这些作品中没有任何动人之处吗？当然，莫扎特不像贝多芬那样掌握得深刻，他的气势没有那样宽广……他的音乐中没有主观性的悲剧成份，而这在贝多芬的音乐中是表现得那么强劲的。

① 据雅柯甫列夫的可靠推断，柴科夫斯基这里指的是《朱比特》交响曲、g 小调和 bE 大调交响曲。

42

（引自 1880 年 7 月 18—19 日致莫·伊·柴科夫斯基信）

我认为，我们所处的时代不同于以往时代，其典型特

点便是作曲家追求（首先，他们是追求，而这是莫扎特、贝多芬、舒柏特都未做到的）良好而有兴味的音响效果。比如说，什么是所谓新俄罗斯学派，无非是崇拜各类刺激性的和声手法、创奇的配器组合以及种种纯外在的效果吧？乐思居于次要地位，它不算是目的，而是成了手段，成了发明某种音响结合的动机了。过去是写作，创造，现在是选择，发明。这种音乐思维的纯理性过程表现在：现代的音乐，尽管很机智、有趣、奇特，甚至有韵味（这些是新俄罗斯学派拟想的形容词，也是很典型的），但显得冷漠，不是被热切的灵感所烘托的。

可现在出现了一位法国人[比捷]（我将大胆地称他为天才的法国人），他的作品中的这种趣味性和刺激性不是出于拟想，而是自然流露；它悦耳，但同时也触动和感动人。他仿佛在说："你们不要求什么伟大、庄严、强有力的音乐，你们要求好的音乐，我这就给你们好的音乐！"的确，他给了我们那种可以称之为"好"和"美"的艺术因素。比捷是一位对当代趣味格调降低有所牵就的人，但他满怀真切、诚挚的感情以及灵感。

不仅是俄罗斯新学派，而且还有瓦格纳和李斯特，实际都是追求"美好"和"有趣味"的。门德尔松、肖邦、舒曼和格林卡黄金音乐时代的最后代表，但他们已经不免从"伟大"和"杰出"转向"有趣"了。

43

（引自1886年9月20日日记、札记）

当然，在我死后，人们会想知道，我的音乐爱好和见解如何，加上我又是很少发表口头意见的。现在打从贝多芬开始，对他当然是要颂赞和奉若神明的。可我是怎么看待贝多芬的呢？我对他们某些作品中的伟大之处表示赞叹，但我不喜欢贝多芬。我对他的态度令我想起了我在童年时对上帝耶和华的态度。我对他怀有惊异之感（我的这种感觉迄今未变），但同时怀有恐惧之感。反之，耶稣却只激起我的爱重之感。他虽然是神，但同时也是人。他像我们一样受难。我们怜悯他，我们爱他的美好的人性的一面。如果说，贝多芬在我心中占着类似上帝耶和华的地位，那末，我爱莫扎特却有如爱一位音乐的耶稣。莫扎特是一位那么天真可爱的人物，他的音乐充满难以企及的美，如果要举出一位与耶稣并列的人，那就是他了。

我深信，莫扎特是“美”在音乐领域内所能达到的最高点。谁也没有像他那样地令我痛哭，因为兴奋和认识到自己接近某种理想而战栗。贝多芬也令我战栗，但主要是因为恐惧和哀伤。

我不善于探讨音乐，这里就不深谈了。但我要指出两点细节：

(1)对于贝多芬，我喜爱其中期作品，有时喜爱其早期作品，但实在嫌恶其晚期作品，特别是晚期的四重奏。晚期作品中有闪光，但只是微光。其余是一片喧嚣，上空有这位音乐界上帝的灵魂在游荡，四周是一片浓雾。

(2)对于莫扎特，我喜爱他的一切，因为我喜爱人的一切，我对人是确实喜爱的。我特别喜爱《唐－璜》，我由它认识到什么叫做音乐。到那时为止(十七岁前)，我除意大利的那些讨人喜欢的半吊子音乐外不知有其它。当然，我虽喜爱莫扎特，但并不认为他的每首小品都是佳作。不！我知道，比如，他的每首奏鸣曲不都是伟大作品，但我毕竟还是喜爱他的每一首奏鸣曲，因为它是莫扎特的作品。

关于莫扎特和贝多芬的前人，我爱演奏巴赫的作品，因为演奏一首好的赋格曲是有意思的，但我不像其他人那样认为他是伟大天才。亨德尔在我看来只有四等的价值，他的作品中甚至趣味也没有。格鲁克尽管创作较少，却令我感兴趣。我也有些喜欢海顿。但所有这四位大师都溶化在莫扎特之中。谁了解了莫扎特，也就了解了这四人身上的美质，因为莫扎特作为音乐创造者中间最伟大强劲的一人，不嫌弃他们，而且支持他们，使他们不致被人忘怀。他们是被太阳——莫扎特——的光芒所遮掩的光线。